

HENRI WÖLFFLIN

Sa théorie. Ses prédécesseurs.

THÈSE
pour le Doctorat d'Université
présentée
à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

HANNA LEVY

4978

HENRI WÖLFFLIN

Sa théorie. Ses prédécesseurs.

THÈSE
pour le Doctorat d'Université
présentée
à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris

PAR

HANNA LEVY

M. ROTHSCHILD
ROTTWEIL A. N.
1936



A MES PARENTS.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

AVANT-PROPOS.

On peut dire que les premiers débuts du mouvement scientifique d'où résulteront l'esthétique et la science de l'art modernes, se laissent situer pour l'Allemagne, vers le milieu du XVIII^{ème} siècle. D'abord faible et toujours lié à d'autres disciplines, ce mouvement a abouti vers la fin du même siècle à la constitution d'un domaine scientifique propre, celui de l'esthétique et de l'histoire de l'art. Il est à noter, en effet, que dès le début de la science de l'art allemande, nous pouvons distinguer deux courants: l'un historique, l'autre théorique. Christ et Winkelmann, Baumgarten et Lessing représentent respectivement ces deux courants. Pourtant, c'est l'oeuvre de Kant seulement qui donna au courant théorique sa véritable base et ce n'est qu'à partir de lui que date l'autonomie de l'esthétique. Avec l'école romantique, l'histoire de l'art qui, entre les mains des classiques, s'était liée au courant esthétique, reçoit une nouvelle orientation et un nouvel essor. (Wackenroder, les frères Schlegel, les frères Boisseree etc.). Hegel, dans ses «cours sur l'esthétique» met, en quelque sorte, le point final à tout le développement précédent. Son oeuvre renferme les idées et la méthode dont partiront les savants des générations ultérieures. Elle renforce l'autonomie du domaine de l'esthétique, établie par Kant. L'oeuvre de Hegel représente ainsi un tournant décisif quant à la méthode de la science de l'art: c'est chez Hegel que l'histoire et la systématique forment, pour la première fois, une unité. Cependant, l'unité méthodologique de l'histoire et de la systématique, établie par Hegel, ne fut conservée que très peu de temps. Bientôt, l'analyse empirique, influencée par la méthode des sciences naturelles, d'une part, et l'historisme, d'autre part, l'emportaient. Parmi les représentants les plus notables de ces deux orientations, à côté desquelles il en existait encore d'autres, telles l'histoire de l'art vue sous l'angle de la philosophie, de l'histoire de la culture, de l'histoire universelle (Schnaase), citons les noms de Kugler, Springer, Semper, Burckhardt, Fiedler etc. Après l'épuisement total de l'historisme, celui-ci cèda le pas à un formalisme soit philosophique, soit descriptif.

L'oeuvre de Henri Wölfflin, s'efforçant d'établir la fusion de ces deux méthodes qui, avant lui, existaient côte à côte, représente une étape des plus marquantes dans l'histoire de l'historiographie allemande de l'art. Ce sera la tâche de notre étude d'exposer et d'expliquer cette oeuvre de

Wölfflin, d'en examiner les bases et d'en apprécier la valeur méthodologique et empirique.

Comme l'étude des travaux de Burckhardt, Fiedler, Hildebrand et Marées est indispensable à tous points de vue à la compréhension de l'oeuvre de Wölfflin, nous consacrerons une partie de notre travail à l'exposé et à la critique de ces auteurs. Seule la théorie de Marées ne sera pas traitée séparément, parce que les rares écrits que ce peintre nous a laissés (ses lettres), et ses théories qui nous ont été transmises par ses amis ou élèves (Pidoll, Volkmann) sont trop sporadiques et trop peu complètes pour que l'on puisse en tirer des conclusions exactes. Nous pensons d'ailleurs, que ce qui était l'essentiel de la théorie de l'art de Marées a trouvé son expression dans les oeuvres de Fiedler et Hildebrand dont elle constitue certainement la base. Si l'influence exercée par Marées sur Wölfflin apparaît donc un peu négligée dans notre étude, ce n'est pas, répétons-le, parce que nous la croyons insignifiante, mais uniquement parce qu'il n'existe pas d'oeuvre écrite par Marées qui nous permette de traiter sa théorie d'une façon scientifique.

INTRODUCTION.

Avant d'aborder le contenu de l'ouvrage de Wölfflin, dont le titre complet est: «**Concepts fondamentaux de l'histoire de l'art. Le développement du style dans l'art moderne**», nous examinerons brièvement quelques-uns des problèmes que ce titre soulève à nos yeux.

L'énoncé du premier titre «Concepts fondamentaux de l'histoire de l'art», évoque immédiatement les domaines de la philosophie, de l'histoire et de l'art que nous sommes ainsi amenés à envisager en premier lieu. Ces concepts fondamentaux, comme il ressort du second titre de l'ouvrage, s'appliqueraient au développement du style dans l'art moderne. Il nous semble, qu'ainsi formulé, le titre de cet ouvrage part de prémisses qui restent à éclaircir et ceci pour les raisons suivantes:

I. Le titre implique l'identification de l'histoire de l'art avec l'histoire du style, ce qui est à démontrer.

II. Il en ressort que des concepts historiques fondamentaux sont tirés d'une époque déterminée, or nous demandons:

a) peut-on, en général, établir des concepts historiques fondamentaux?

b) est-il possible de tirer des concepts historiques fondamentaux à partir d'une époque limitée, étant donné que l'expression «concepts fondamentaux» nous autorise à lui conférer une valeur s'appliquant au domaine tout entier de l'histoire.

III. La place logique de l'histoire de l'art dans le domaine des sciences n'ayant pas encore été fixée jusqu'à aujourd'hui, nous aurons à rechercher la méthode à l'aide de laquelle Wölfflin a établi ses concepts fondamentaux de l'histoire de l'art. Nous présumons qu'il s'agit ici d'une méthode empruntée à d'autres domaines scientifiques, auxquels l'histoire de l'art fut souvent rattachée.

Pour atteindre à une idée juste de l'ouvrage de Wölfflin nous examinerons les différents problèmes et les méthodes à l'aide desquelles l'auteur entend les résoudre.

Nous trouvons dans l'Introduction aux «Concepts fondamentaux de l'histoire de l'art...» le point de vue duquel l'auteur traitera les problèmes de l'histoire de la forme et du style au cours de son ouvrage. Il part de cette idée que tous les facteurs (l'individu, la race, le pays,

l'époque, etc...) qui sont susceptibles d'influencer le style d'une oeuvre d'art, disparaissent devant cet autre facteur qui selon Wölfflin est capital quant à la formation du style: les «possibilités optiques». Il y a chez chaque artiste de telles possibilités optiques qui, avant toute autre chose, sont déterminantes de son genre de présentation. «On peut trouver dans l'histoire du style une première couche de concepts concernant la présentation comme telle et l'on pourrait écrire une histoire du développement de la vue en Occident pour laquelle la diversité du caractère individuel et national n'est plus d'une grande importance. Certes, il n'est pas toujours facile de saisir ce développement optique intérieure, déjà pour cette raison que les possibilités de présentation d'une époque ne s'offrent jamais à l'état de pureté abstraite; elles sont naturellement liées à une certaine expression et le spectateur incline le plus souvent à rechercher l'explication du phénomène dans cette seule expression.»¹⁾

En partant de cette même prémisse selon laquelle il existerait une histoire particulière de la vue, les problèmes posés par Wölfflin peuvent être énoncés dans l'ordre suivant:

I. Trouver une base à l'histoire des normes artistiques et des styles.

II. Analyser les changements de style et leur importance dans la conception des formes artistiques.

III. Etablir des notions de style et non pas l'histoire des styles.

IV. Etablir des points de repère permettant de déterminer plus exactement les changements historiques et les types nationaux.

V. Appliquer les concepts en question comme forme de présentation et de vision.

Ces problèmes peuvent être rattachés aux différents domaines scientifiques suivants:

à I. Théorie de l'art et de l'histoire.

à II. Science abstraite de l'histoire.

à III. Théorie de l'art ou critique de l'art.

à IV. Histoire; psychologie des races.

à V. Esthétique, psychologie de la perception et théorie de la connaissance.

Se basant toujours sur cette même supposition qui identifie le développement de l'art avec celui de la vue, Wölfflin entend traiter ces problèmes comme suit:

I. L'auteur commence par établir le schéma de ses 5 concepts couplés.

¹⁾ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst.* 7. Auflage. München 1929, p. 13.

II. L'accompli est opposé à l'accompli, le type au type, et ceci en partant d'oeuvres d'art prises isolément.

III. L'auteur considère l'histoire en tant qu'objet idéal et non pas dans sa réalité concrète.

IV. Les styles de transition, en tant que moments de devenir ne sont pas pris en considération.

V. Les concepts fondamentaux sont subordonnés à la notion double du décoratif et de l'imitatif.

La méthode de Wölfflin pourrait être apparentée aux méthodes ci-dessous, appliquées à des domaines scientifiques divers:

à I. Méthode inductive obtenue empiriquement.

à II. Méthode de l'induction comparée.

à III et à IV. Méthode imparfaite de l'induction appliquée à la théorie de la connaissance d'une histoire abstraite.

à V. Classification des résultats psychologiques et esthétiques dans le domaine de la théorie de la connaissance.¹⁾

¹⁾ Cf. successivement pour tous les points énoncés pp. IX, préface à la 6ième édition de l'ouvrage cité; p. 39, pp. 34, 113, 244; p. IX; p. 17; - pour la méthode: pp. 13, 14, 15; 244, 245; pp. 15, 244; pp. 15, 113, IX; pp. 17, 245.

CHAPITRE PREMIER

LES CONCEPTS FONDAMENTAUX DE WÖLFFLIN.

Nous commencerons notre travail par l'exposé des concepts fondamentaux, c'est-à-dire des cinq concepts couplés qui, suivant Wölfflin, constituent les formes les plus générales de la présentation. Ces concepts tels que les définit Wölfflin, sont les suivants:

- I. Linéaire et pictural. (Linéaire s'identifie avec plastique).
- II. Plan et profondeur. (Planaire et spatial).
- III. Forme fermée et forme ouverte. (Tectonique et atectonique).
- IV. Multiplicité et unité. (Unité multiple et unité indivise).
- V. Clarté absolue et clarté relative.¹⁾

Ces concepts que Wölfflin considère comme fondamentaux s'appliquent tout d'abord aux époques du classique et du baroque, «Le développement de ces concepts couplés possède un caractère rationnel... Leur série n'est pas réversible.»²⁾ Nous considérons séparément chacune des définitions de ces concepts telles que Wölfflin les a formulées.

Premier Concept couplé: linéaire et pictural.

Le style linéaire trouve son fondement dans la ligne. Celle-ci peut d'ailleurs apparaître dans des fonctions différentes. Wölfflin parle de style linéaire lorsque c'est la ligne qui dans le tableau attire et dirige l'oeil. La ligne peut alors définir la limite des formes entre elles. Dans ce cas, la ligne s'identifie avec le dessin. La domination de lignes isolées dans la présentation est décisive pour le caractère de l'oeuvre d'art. Chaque ligne isolée doit pouvoir être mise en valeur séparément telle une forme indépendante. Le linéaire s'identifie d'autre part avec le plastique, c. à. d. que le caractère de l'objet représenté résulte de la ligne, du contour. De cette fonction de la ligne découle encore une autre définition du style linéaire où celui-ci s'identifie avec le style de l'être: l'oeuvre linéaire rend les choses telles qu'elles sont, car la ligne suit ici la forme objective des choses et la présentation et l'objet se confondent. Le tableau linéaire est tou-

¹⁾ Das Lineare und das Malerische; Fläche und Tiefe; geschlossene Form und offene Form (Tektonisch und atektonisch); Vielheit und Einheit (vielheitliche Einheit und einheitliche Einheit); Klarheit und Unklarheit (unbedingte und bedingte Klarheit).

²⁾ op. cit. p. 19

jours un tableau tactile du fait que la ligne en suivant fidèlement la forme réelle de l'objet, crée des valeurs tactiles. Le style linéaire correspond ainsi à l'intérêt que porte l'homme aux objets stables.

Au linéaire s'oppose le **pictural**: un développement rationnel s'effectue du linéaire au pictural au cours duquel la ligne perd entièrement sa valeur. Après avoir indiqué dans la ligne et ses fonctions, le fondement du style linéaire, Wölfflin caractérise le style pictural en l'opposant au style linéaire et en en renversant les données. Dans le fait que l'on ne peut caractériser le pictural d'une manière positive réside précisément un élément fondamental de ce style. Le pictural commence à partir du moment où la ligne cesse d'avoir une fonction. Il en résulte que la forme s'évanouit là où la ligne indiquait la limite des formes entre elles. Le style pictural est celui de la «vision optique», c'est-à-dire qu'il renonce au dessin «tactile». Il renonce, en outre, à la limitation des formes, à leur séparation et à leur reconnaissance particulières. La présentation par taches, par masses devient ainsi essentielle pour le style pictural. Il s'agit donc d'un style du mouvement, du non-fini et de l'interpénétration des formes. L'essentiel sera toujours l'aspect d'ensemble et jamais une forme isolée. Comme le dessin pictural ne cherche pas à créer des valeurs tactiles, la silhouette ne pourra jamais se confondre avec la forme objective. La lumière joue un rôle essentiel dans le pictural et n'a pas pour fonction d'expliquer les formes. Comme, en outre, le pictural entend saisir l'effet optique, l'apparence, une conception optique **unitaire** est ainsi nécessaire ou autrement dit, une distance unitaire donnée. Du fait de cette distance unitaire le plastique s'estompe, car avec l'accroissement de la distance, les corps apparaissent toujours plus aplatis. La présentation picturale veut atteindre l'effet plastique par la seule apparence optique et non par la création de valeurs tactiles. Le style pictural qui fournit «l'image optique» correspond à l'intérêt humain pour les phénomènes changeants. C'est le style de l'apparence pure.

A propos de la présentation picturale, on doit constater qu'indépendamment de la conception de l'artiste, il existe des objets et des situations qui possèdent un caractère pictural en eux-mêmes. Wölfflin emploie au sujet de ces situations et de ces objets naturels qui ont un caractère pictural en soi, l'expression d'«**objectif-pictural**». Présente ainsi un caractère **objectif-pictural** tout ce dont l'attrait ne réside pas dans l'objet déterminé mais dans son apparence d'ensemble. Une figure d'ensemble qui serait plus que la simple somme de ses parties, écrit Wölfflin dans une définition, doit être considérée comme «**objectifo-picturale**». En d'autres termes, cette figure d'ensemble, cette situation particulière, ne saurait être saisie par une décomposition de ses formes isolées, car elles sont, au contraire, si intimement liées, si indispensables l'une à l'autre, que leur isolement leur enlèverait toute signification. Cette liaison des formes peut s'établir de façons différentes: par un

éclairage qui par sa nature même détruit chaque forme, (le crépuscule par exemple), soit alors que la forme isolée se présente d'une manière si raccourcie et si découpée que la forme apparente et la forme réelle n'ont plus aucun rapport entre elles. Il importe toujours que la situation de l'objet soit autant que possible surmontée lorsqu'on le ressent comme objectifo-pictural. Tout ensemble de formes qui, soit par les couleurs soit par l'éclairage, produit une impression de mouvement qui ne peut être saisie que dans la totalité du tableau, constitue un exemple de l'objectifo-pictural. L'essentiel est que même dans la présentation purement linéaire d'un tel ensemble de formes on obtient inévitablement un effet pictural décoratif. On doit constater par ailleurs que le non-pictural, ce qui n'est pas objectifo-pictural en soi, peut également être traité d'une manière entièrement picturale. Pour cette raison, Wölfflin établit une nouvelle différenciation entre ce qu'il appelle le «pictural-imitatif» et le «pictural-objectif» lequel correspondrait en premier lieu au pictural-objectif réel. Cette relation ne peut toutefois être suivie jusqu'au bout, car le pictural-décoratif ne finit pas là où se termine le pictural-objectif. Mais le pictural-objectif présente un caractère essentiel pour le développement du style pictural, car ce n'est qu'en partant du pictural-objectif que peut naître le sentiment indispensable à toute conception picturale.

Second Concept couplé: Plan et profondeur.

Ce second concept couplé correspond à celui du linéaire et du pictural, de telle sorte que le planaire répond au linéaire. A nouveau, Wölfflin part du domaine de la peinture: chaque tableau possède une profondeur qui, cependant, produit une impression différente suivant que l'espace est divisé en plans parallèles ou bien qu'il donne la sensation d'un mouvement unitaire en profondeur. La division de l'espace en plans parallèles constitue le principe de la présentation planaire. En d'autres termes, pour qu'une impression planaire soit produite, il est nécessaire que les figures principales du tableau se trouvent dans le même plan. On trouve ainsi souvent dans le style planaire une disposition où les premier, second et arrière plans se succèdent parallèlement. La ligne trouve son élément dans le plan, ce qui n'implique pourtant nullement que l'impression planaire puisse être exclusivement donnée par le dessin linéaire. Celle-ci peut également être déterminée par l'éclairage, la disposition des couleurs et le genre de la perspective. La division planaire représente toujours un principe décoratif. Ce n'est pas le fait de la division en plans mais la nécessité qui s'impose de regarder chaque plan **séparément** qui est décisif quant à l'impression planaire. Chaque section présente la même exigence d'être regardée séparément. Ainsi la présentation planaire (qui est souvent une juxtaposition planaire) confère-t-elle au tableau la plus grande visibilité. Bien que dans une époque de style planaire, l'on trouve également des représentations de figures et de

scènes fortement agitées, on peut dire, d'une manière générale, que le planaire est le style du calme, celui des formes stables..

Le processus de dépréciation de la ligne implique nécessairement celui de la décomposition du plan. De même que la ligne dépréciée commande le style pictural, le plan décomposé conditionne le style **spatial**. Ce deuxième développement qui est également en tout point rationnel ne peut être renversé, non plus que celui du linéaire au pictural.

Dans la présentation planaire l'essentiel résidait dans ce fait qu'on peut, qu'on doit même lire séparément les différents éléments du tableau constituant l'espace. Il en est tout autrement de la présentation spatiale. Ici, l'essentiel provient de la nécessité où l'on est de saisir simultanément l'ensemble des relations des différents plans du tableau. Le spectateur ne saurait se soustraire aux mouvements en profondeur allant du premier à l'arrière plan et vice-versa. La présentation spatiale produit une impression unitaire du fait que sa structure efface toute distinction entre les différents plans. Cette impression peut être provoquée de différentes manières, par exemple par le brusque écart arbitraire dans les grandeurs de figures objectivement de même grandeur, par l'éclairage et par les couleurs. La profondeur s'exprime le plus fortement là où elle s'identifie au mouvement. Aussi les raccourcis et les découpures jouent-ils un rôle important dans le style spatial, tout comme dans le pictural. La présentation spatiale, pour éviter le plus possible de produire une impression de fixité et accentuer au contraire celle du mouvement, recherche toujours les silhouettes qui correspondent le moins à la forme objective des choses représentées. (C'est d'ailleurs pour cette raison que l'art spatial ne peut se contenter de représentation de face). Le spectateur aura une sensation de mouvement précisément lorsque la figure représentée ne se confond pas avec sa forme objective et qu'il se trouve ainsi en face d'une présentation picturale. Il s'agit donc de provoquer chez le spectateur une impression de plastique intégrale et en profondeur et c'est en vue d'obtenir cet effet que sont employés tous les moyens que nous avons énumérés en traitant du style pictural. — L'étroite relation existant entre le style spatial et pictural se manifeste encore dans ce fait que tous les deux s'attachent à l'apparence optique et cherchent à exprimer l'intérêt humain pour les phénomènes changeants et fugitifs.

Troisième Concept couplé: Forme fermée et forme ouverte. (Tectonique et atectonique).

Cette troisième notion de la forme fermée découle des deux précédentes tout comme nous avons vu que le planaire découlait du linéaire. La formulation de ce concept couplé en forme fermée et forme ouverte ne correspond qu'incomplètement, d'après l'auteur, à ce qu'il voulait lui-même exprimer. Wölfflin préfère cependant ces expressions à celles de tectonique et atectonique qui, selon lui, offrent encore moins de précision. Dans son dernier ouvrage **L'Italie et le sentiment germanique de la forme**, Wölfflin a remplacé les expressions «forme

fermée» et «forme ouverte» par les expressions «ordre régulier» et «tension libre». Quant au tectonique, il lui oppose non plus l'atectonique mais l'organique», notion qui lui semble plus expressive. Dans notre exposé des définitions de Wölfflin, nous tiendrons également compte de ses nouvelles expressions.

De même que la profondeur que doit posséder tout tableau peut être obtenue de manières extrêmement différentes, de même l'unité qu'exige toute oeuvre d'art peut être atteinte en partant de bases également très diverses. Ainsi quand Wölfflin emploie la notion de **forme fermée** à propos d'une oeuvre d'art, il entend désigner un genre de présentation et non pas déterminer la valeur de l'oeuvre. Par «forme fermée», Wölfflin comprend un genre de présentation en «ordre régulier» qui à l'aide de moyens plus ou moins tectoniques donne à l'oeuvre d'art une certaine limitation particulière sensible au spectateur, indépendamment des limites esthétiques naturelles propres à toute oeuvre d'art. Ces moyens tectoniques peuvent s'exprimer de différentes manières: une figure sera, par exemple, soutenue par une forme architectonique, ou bien le tableau sera limité par une forme tectonique parallèle au cadre, etc. . . . Mais ce ne sont pas là les seuls moyens d'obtenir la plénitude et le calme absolus de l'oeuvre d'art en elle-même auxquels aspire précisément le style de la forme fermée. L'effet d'ensemble est déterminé par la régularité de l'oeuvre d'art, par ses proportions, — qui correspondent le plus souvent aux lois géométriques, — voire même par une seule ligne isolée. Le plan encadré doit être strictement observé. Dans ce style, toute figure coupée par le cadre ou même par une autre figure **ne peut jamais constituer un élément essentiel** du tableau. Les oeuvres du genre «fermé» nous offrent, pour cette raison, les aspects les plus purs, les formes les plus sévères qui sont aussi les formes les plus expressives de ce style. Leur parfaite visibilité est toujours **voulue** et maintenue par tous les moyens. La composition de ces oeuvres respire à la fois la clarté et la fermeté: chaque direction y trouve son opposition correspondante (horizontale — verticale), chaque couleur, chaque effet de lumière, son équivalent. Mais dans le cas inverse on trouve le même ordre constructif: les oppositions des directions y sont accentuées et toute la structure du tableau est révélée au spectateur. Il se peut que l'ordre des figures soit basé sur l'axe central ou bien que la composition s'équilibre parfaitement dans les deux moitiés du tableau. L'effet de régularité et de calme absolu est ainsi obtenu par la symétrie même de la composition. La forme fermée étant conditionnée essentiellement par le plan — qui de son côté relève du linéaire — le développement du planaire au spatial-pictural entraînera donc nécessairement celui de la forme fermée à la **forme ouverte**.

Nous avons vu que la forme fermée exprimait tout particulièrement les valeurs de l'être, de l'unique, du stable et du calme. La forme ouverte, par contre, commande le changeant, le fugitif, le mouvementé et le for-
tuit. Mais ces valeurs semblent, par leur nature même, échapper à toute

présentation et l'on peut se demander comment l'artiste parvient à les constituer. En général, il y réussit à l'aide de ces mêmes moyens que nous avons déjà soulignés à propos des styles pictural et spatial. Il en est d'autres, cependant, qui se rapportent pour la plupart à la structure du tableau et à la composition de l'oeuvre. Comme l'ensemble de l'oeuvre doit produire l'impression du fugitif et du mouvant, il est indispensable que tous les moyens qui confèrent au tableau un caractère calme, limité et fermé soient exclus. Tout doit donc concourir à dissimuler le plus possible l'ordre constructif de l'oeuvre d'art. Il ne s'y trouve plus **d'oppositions de directions** qui, par leur **accentuation** dominaient auparavant le tableau. La composition régulière, pleine, symétrique etc. . . ne saurait exprimer les valeurs du style «ouvert». Celui-ci **exige une tension** qui pourra être atteinte par l'accentuation exclusive d'une seule partie du tableau. On découvre alors le charme du rythme irrégulier et saccadé. De telles tensions peuvent également être obtenues par la négation du plan du tableau: ainsi les découpures par le cadre sont un moyen très souvent employé dans le style de la forme ouverte. De cette façon le spectateur reçoit une impression d'infinité, d'un affranchissement de l'oeuvre au-delà de toutes limites et d'elle-même. Le style de la forme ouverte se caractérise ainsi, en général, par des découpures, par le choix d'aspects non-déterminés et non-limités des objets représentés. Ce qui est représenté se confond rarement avec l'objet réel, tout comme la ligne picturale ne s'identifie que très rarement avec la forme de l'objet qu'elle représente. Il est naturel, cependant, que l'on trouve dans ces oeuvres de nombreuses formes géométriques et l'utilisation des horizontales et des verticales. Ce qui est important, néanmoins, c'est qu'en aucun cas ces formes géométriques et ces dispositions régulières n'occupent une place prédominante dans le tableau où elles perdent leur ancienne valeur. Il ne s'en suit nullement que la forme ouverte tombe dans une forme chaotique, mais simplement que l'oeuvre d'art repose sur un ordre libre. Ceci se montre le mieux dans l'emploi de la diagonale, par exemple, qui permet facilement de produire un effet de tension lorsque tous les accents du tableau portent sur elle.

En rapport étroit avec les deux notions précédentes de forme fermée et de forme ouverte, nous trouvons les concepts couplés de **multiplicité** et de **unité**, ou, comme le dit Wölfflin dans son dernier ouvrage, du **multiple** et de l'**unitaire**. Il est nécessaire de souligner que ce quatrième couple de concepts représente en vérité tout comme les précédents, deux manières de présentation totalement différentes (autant que peuvent l'être deux langues différentes) et non pas deux moyens d'augmenter l'attrait d'une oeuvre d'art. Aussi doit-on les considérer également comme des concepts fondamentaux.

Le principe de la forme fermée présuppose déjà que l'oeuvre d'art est conçue comme une unité. Car l'ensemble du tableau ne peut être ima-

giné selon un certain ordre que si l'ensemble des formes est ressenti comme un tout, peu importe qu'il s'agisse d'un genre tectonique ou libre. Cette unité peut d'ailleurs être atteinte de manières différentes qui s'expriment dans les divers rapports des parties avec l'ensemble. Dans le style de la forme fermée, les parties, si fortement qu'elles puissent être liées au tout, conservent néanmoins leur autonomie. La partie isolée est conditionnée par l'ensemble sans perdre toutefois sa valeur propre. Ce sont les **éléments isolés** qui sont appelés à être mis en valeur et l'ensemble est obtenu par la multiplicité de ces éléments autonomes en harmonie les uns avec les autres. Le spectateur est ainsi dans l'obligation de suivre l'oeuvre d'art élément par élément, partie par partie — ce qui est la conséquence naturelle d'une oeuvre linéaire, planaire et fermée. Il en résulte nécessairement la coordination des différents éléments et accents du tableau (couleurs, éclairage, dessin). Par exemple, les couleurs s'équilibrent par contrastes purs et les formes sont juxtaposées. La **présentation en unité multiple** implique le choix d'une scène s'écoulant dans un certain laps de temps dont la situation particulière est décrite avec un grand luxe de détail.

Dans le style de l'**unité indivise** il s'agit, au contraire, de l'instantané, de la tension du moment. Cette fixation d'un moment passionnant exige naturellement que toute la composition vise à obtenir des effets marquants isolés. Ici ce ne sont plus les différents éléments de l'ensemble qui par leur rapport harmonieux produisent l'effet de l'oeuvre. Issues du mouvement de l'ensemble unitaire, quelques formes isolées prédominent sans, toutefois, constituer des éléments détachables, séparables pour l'oeil. L'unification de l'éclairage, se concentrant brutalement sur quelques points, constitue une technique caractéristique du style de l'unité indivise. On obtient les mêmes effets par un emploi accentué des couleurs en certaines parties du tableau. On ressent l'attrait de la forme **solitaire**, — mais non pas isolée, — en tant qu'accent. Le principe du style de l'unité indivise est de ne plus travailler avec une multiplicité de parties autonomes qui s'équilibrent harmonieusement. Il consiste plutôt à considérer l'**unité absolue** dans laquelle les parties isolées ont perdu leur valeur particulière. C'est ainsi le motif principal que se trouve par là **fortement accentué**. Les deux facteurs suivants viennent ici toujours en considération :

1^o Disparition de la fonction autonome des formes isolées.

2^o Création d'un motif d'ensemble prédominant.

Il existe naturellement une unité de la couleur comme de l'éclairage et également de la composition figurale comme de la conception formelle d'une seule tête ou d'un seul corps. Le schéma décoratif devient une manière de concevoir la nature. La multiplicité et l'unité sont comme des vases dans lesquels le contenu de la réalité est recueilli et prend sa forme. L'unité indivise résulte logiquement de tous les concepts correspondants

qui précèdent: le pictural était la libération des formes de leur isolement; le spatial substitua à la série des plans séparés, un mouvement unitaire vers la profondeur et le style architectonique apporta au lieu d'un ordre rigoureux de proportions géométriques, des compositions plus souples. Toutes ces données sont absolument indispensable au style de l'unité indivise: le jeu des contrastes n'est pas apparent, la claire juxtaposition est remplacée par l'interpénétration des formes, les purs contrastes sont brisés; des liens s'établissent entre les formes, par lesquels le mouvement se continue sans interruption. Et c'est de ce mouvement unitaire que saillie par endroits un motif fortement accentué.

L'étroite relation existant entre les quatre concepts couplés précédents s'affirme à nouveau à propos du cinquième et dernier: la **clarté absolue** et la **clarté relative**. Dans son dernier ouvrage Wölfflin formule ces concepts d'une nouvelle manière et les désigne sous les noms de: clarté et objet de l'art avec leurs deux subdivisions: la visibilité et l'objectivité. Le contraste contenu dans ces concepts couplés est celui qui est le plus rapproché du contraste linéaire-pictural; ces contrastes vont dans une certaine mesure jusqu'à se confondre. Le style de la clarté absolue implique une présentation fidèle de choses prises isolément et qui soit sensible au sens tactile. Certes, chaque siècle a exigé de son art d'être clair et il a toujours été considéré comme un reproche de juger une présentation comme n'étant pas suffisamment claire. Il ne s'agit pas ici de telles différences de qualités mais uniquement de deux possibilités, basées sur un principe différent, de faire valoir la clarté d'une oeuvre d'art. Dans le style de la clarté absolue le but même de l'oeuvre d'art consiste dans l'entière révélation de la forme et dans le maximum de distinction objective. Tous les moyens de présentations sont utilisés en vue d'obtenir la plus grande clarté possible: couleur, lumière et dessin. La forme se trouve entièrement expliquée par le dessin et n'est pas trahie ni par la couleur ni par la lumière ni par l'éclairage. Les accents de couleurs sont concentrés sur le sujet principal du tableau. Les motifs choisis exigent toujours une pleine clarté: le modèle concorde entièrement avec sa présentation et son effet sensible avec le contenu. Le principe de la clarté absolue doit également être considéré comme un principe décoratif. La clarté absolue implique une présentation de la forme sous son aspect définitif, stable, exige la fixation de la forme, exprime l'intérêt pour la forme parachevée.

Le style de la clarté relative vise au contraire à obtenir un effet d'ensemble indépendant de l'objet par le mouvement soit de la forme, soit de la couleur ou de l'éclairage. La forme doit apparaître comme quelque chose de changeant, de mouvant. L'intérêt se porte sur le fortuit, le charme du momentané. — La clarté du motif n'est plus le but même de la présentation. Celle-ci cherche à éviter la distinction objective et se contente d'indiquer les points essentiels. L'aspect total de l'objet représenté devient ainsi l'exception. C'est la raison pour laquelle tous les moyens qui

servent à expliquer la forme disparaissent. La ligne devient picturale, c'est-à-dire qu'elle revêt une vie propre, autonome, indépendante de la forme de l'objet représenté, dont il n'est plus donné que l'apparence optique. On donne volontairement à la lumière un caractère irrationnel afin d'éviter la clarté absolue. La couleur elle-même se sépare d'avec la forme de l'objet. Le caractère partiellement indéterminé des couleurs devient un élément de ce style. L'effet émanant du sujet principal ne coïncide plus avec l'accentuation de la couleur. La présentation des figures et de l'espace recevra de même un caractère indéterminé arbitraire. Des objets qui n'ont, en réalité, aucun rapport entre eux, sont placés par ce mode de présentation dans une relation optique étroite. Un accent essentiel est mis sur les découpures. La clarté relative spéculé sur l'attrait de ce qui est dissimulé: la forme plus claire s'élève du tréfonds de la forme moins claire. L'œil se trouve en face de véritables problèmes à résoudre: des exagérations de toutes sortes, l'insignifiant est reproduit en grand et l'important en petit. La clarté relative coïncide toujours avec les motifs objectifs-picturaux, avec l'obscurcissement de la forme tactile. Les accents principaux répondent toujours, naturellement, aux exigences du sens du tableau, mais la relation n'en est pas perceptible. L'idéal du beau n'est autre que celui de la pure apparence. Ce style prend également sa source dans le décoratif.

Mais que devons-nous entendre par cette notion du décoratif à laquelle s'associe celle de l'imitatif? Quelle est la signification de ces deux notions par rapports aux cinq concepts couplés? L'explication de ces notions particulièrement complexes ne pourra être donnée que dans la septième partie de ce travail et nous devons nous limiter ici à exposer les diverses définitions qui nous sont données pour ces notions. Ces deux notions constituent une notion supérieure qui entre en rapport avec les différentes formes de présentation. Les formes de présentation ont une signification tant imitative que décorative. La vision artistique se développe d'ailleurs elle-même suivant un principe imitatif ou décoratif. La décoration et l'imitation sont en rapports réciproques. En principe, l'imitation correspond au niveau de la vision et la décoration à la représentation réalisée. Toutes les formes de «l'imitation de la nature» sont ancrées dans la sensation décorative, car le contenu imitatif concret demeure rattaché au schéma optique. Tous les progrès dont il peut être question à propos de l'imitatif, tout ce qu'une époque a pu apporter comme nouveaux aspects de la nature, tout ceci possède un caractère concret, immanquablement lié à des formes primaires données de représentation. Le décoratif est la force motrice du développement de l'art. —

Dans ce qui précède nous avons exposé les formes de présentation les plus générales qui constituent, suivant Wölfflin, les concepts artistiques fondamentaux. Wölfflin s'est proposé de considérer en même temps ces formes de présentation comme les formes les plus générales de la vision intuitive. Y-a-t-il donc identité entre les unes et les autres? Qu'entend

Wölfflin par «formes les plus générales de la vision intuitive»? Comment parvient-il à les établir?

Les thèses ou les explications principales de Wölfflin relatives à ces problèmes peuvent être résumées comme suit: il souligne tout d'abord la nécessité qui existe pour un historien de l'art et notamment pour celui qui analyse les caractéristiques d'un style, d'examiner **la forme du développement de la représentation** qui s'y trouve réalisée. Cependant, Wölfflin n'entre pas dans l'analyse qu'il déclare lui-même nécessaire, mais considère uniquement les **formes de la représentation**. Nous pouvons en conclure qu'il identifie ces dernières avec **les formes du développement** de la représentation. Or, il est à remarquer que lorsque Wölfflin parle de représentations ou de formes de représentations, il s'agit toujours de représentations **intuitives**. La discussion ultérieure de ce terme démontrera que Wölfflin cherche évidemment

1^o à distinguer les représentations des visions intuitives en caractérisant la notion de la représentation comme la plus générale des deux,

2^o à spécifier le genre de la représentation par le mot «anschaulich» comme embrassant le côté sensible du monde extérieur. Cette dernière définition a d'autant plus besoin d'être précisée que Wölfflin considère uniquement «les formes sous lesquelles nous voyons la vie» . . . , sous lesquelles s'accomplit «l'observation de la nature» par l'artiste, laissant de côté les perceptions directes ou indirectes. Il est naturel que Wölfflin a tendance à ignorer la réalité concrète du monde extérieur telle qu'elle est transmise par les perceptions, car, selon lui, les formes déterminent seules le contenu, et en tant que tel l'essentiel de l'objet. (qu'il s'agisse d'un objet présenté ou représenté etc.) Dans la mesure où Wölfflin soutient cette thèse, il établit, restant ainsi conséquent avec lui-même, l'identité entre l'histoire des formes et l'histoire de l'esprit.

Wölfflin nous explique, que ses «catégories» de la vision intuitive et de présentation ne sauraient être confondues avec celles établies par Kant, les siennes n'étant pas déduites d'un principe unique. Nous croyons cependant que cette explication n'atteint pas le cœur du problème. A notre avis, la différence fondamentale qui sépare les catégories de la vision intuitive de Kant des catégories de Wölfflin réside dans le fait que Wölfflin définit les siennes comme constituant un processus psychologique rationnel. Nous avons parlé de cette définition à l'occasion de l'exposé des cinq concepts couplés. Nous y revenons pour souligner que cette définition concerne non seulement les formes de présentation mais également celles de la vision intuitive qui sont, en partie, identiques. Cette identité vaut également pour les notions du décoratif et de l'imitatif parce que «toute conception artistique est déjà organisée suivant un certain goût» et qu'elle est «liée intimement à une certaine représentation du beau La présentation dans le type planaire correspond à un certain degré de la vision intuitive; mais la forme de présentation a, évidemment, là aussi un

côté décoratif». ¹⁾ Les formes de la vision intuitive renferment donc, tout comme les formes de présentation, d'une manière «inhérente» certaines tendances de beauté, certaines tendances d'expliquer la nature. Devons-nous en conclure que l'idée du beau se développe également suivant un processus rationnel psychologique? Nous aurons l'occasion de revenir à cette contradiction. Il s'efforce de la résoudre en affirmant que c'est lalement pour le moment que les catégories, définies ailleurs comme étant vides d'expression ne le sont pas tout à fait. Wölfflin lui-même reconnaît cette contradiction. Il s'efforce de la résoudre en affirmant que c'est la forme qui détermine le contenu de la vision intuitive, de la présentation etc. Nous trouvons dans son explication de cette question la phrase suivante qu'il est impossible d'interpréter autrement: «Il ne doit pas être difficile pourtant, d'écarter ici le malentendu. (Expression ou non-expression des catégories. H. L.) **Nous pensons précisément à la forme sous laquelle nous voyons la vie, sans que cette vie soit déjà déterminée plus spécialement quant à son contenu particulier.**» ¹⁾

Dans tout ce qui précède nous avons parlé exclusivement des définitions et des explications que Wölfflin nous fournit pour ses différentes notions. Autrement dit, nous sommes restés dans le cadre de la théorie ou philosophie de l'art. Nous aurons à exposer maintenant les thèses de Wölfflin concernant l'histoire de l'art ou, en termes plus généraux: la façon dont il situe le domaine de l'art dans l'ensemble des domaines historiques. Comment conçoit-il leur rapports? Parvient-il à nous expliquer le principe du développement des styles, à nous en faire saisir le caractère et les raisons ayant déterminé la formation des styles du baroque et de la Renaissance?

Nous pouvons déjà répondre à une des questions soulevées: parvient-il à nous expliquer le principe du développement? en nous rappelant «le processus psychologique rationnel» constitué par les catégories que nous sommes en droit de considérer comme un principe de développement intérieur des styles. Cette réponse nous permet de constater un fait extrêmement important pour la conception de l'histoire de l'art de Wölfflin: la distinction nette entre une histoire «intérieure» et une histoire «extérieure» de l'art. Il n'est pas nécessaire de revenir sur le principe même de l'histoire intérieure de l'art, c'est le développement rationnel des cinq couples de concepts. Mais il importe de préciser, si la nécessité du développement concerne le développement de l'art ou le développement de **deux styles nettement déterminés?** Ou encore: si elle concerne le développement des styles en général, ce qui serait identifié par Wölfflin avec le développement de l'art? Existe-t-il, d'après Wölfflin, **un développement de l'art?**

A toutes ces questions Wölfflin nous fournit des réponses plus ou moins nettes. L'examen de la différence fondamentale entre le style de la Renaissance et le style baroque constitue le point de départ de ses recher-

¹⁾ op. cit. pp. 17, 18

²⁾ op. cit. p. 246 (souligné par moi, H. L.)

ches. Cet examen l'entraîne à reconnaître l'existence d'un développement psychologique rationnel allant du linéaire au pictural. Or, Wölfflin lui-même pose la question: pourquoi ce développement se fait-il? En d'autres termes: «Nous touchons ici à ce grand problème qui consiste à se demander si la modification des formes de conception est la conséquence d'un développement intérieur, d'un développement en quelque sorte spontané au sein de l'appareil de la conception; ou bien si c'est une impulsion extérieure, un autre intérêt, une autre façon de concevoir le monde, qui conditionne cette transformation.»¹⁾ Wölfflin, sans nier la possibilité des forces motrices extérieures à l'art, souligne pourtant l'importance capitale du développement immanent. Celui-ci provient en premier lieu de l'évolution historique des formes artistiques créées. Toute forme posséderait une sorte de force créatrice qui implique toujours de nouveaux arrangements, de nouveaux effets etc. La simple répétition d'une forme pendant de longues périodes suffit pour la modifier soit en la rejetant dans la décadence, soit en lui conférant un nouvel essor. L'action mutuelle des formes artistiques créées serait en outre une force motrice pour la formation d'un style qui dépasserait de loin toute observation directe de la nature par les artistes. Cette conception de l'immanence du développement des formes implique qu'il n'y a jamais de formes (ou de styles) entièrement nouveaux. En d'autres termes, toute nouvelle forme acquise présuppose l'existence de toute une série d'autres formes, d'autres possibilités stylistiques, sans lesquelles la dernière forme ne saurait exister. L'histoire des formes est donc une histoire continue qui ne s'arrête jamais. Il est naturel qu'une telle explication de l'histoire de formes ne vait pas seulement pour les époques de la Renaissance et du baroque, mais qu'elle constitue une explication fondamentale de l'histoire de l'art. La valeur générale de cette explication est augmentée par le fait que Wölfflin qualifie

1° le développement immanent des formes artistiques et des formes de la vision intuitive comme un développement logique, et qu'il reconnaît

2° le caractère périodique de ce développement qui, d'une façon générale, apparaît comme l'alternance du classique et du baroque.

A l'aide d'exemples généraux concernant l'art antique, le gothique, la sculpture française du XIII^{ème} au XVI^{ème} siècle, Wölfflin cherche à démontrer qu'en effet chacun de ces styles aurait parcouru un développement allant du classique au baroque et que, partant, ses concepts peuvent être appliqués (mutatis mutandis) à chacun d'eux. Le baroque est nécessairement toujours la dernière phase d'un style, car ses formes caractéristiques ne sont, en somme, que la conséquence de la transformation perpétuelle immanente qui s'accomplit dans les formes une fois créées. Wölfflin fait cependant remarquer que l'on ne doit pas caractériser la phase baroque d'un style uniquement comme phase tardive de son développement; car un style, par essence, réfléchit en premier lieu les sentiments

¹⁾ op. cit. p. 248.

et les idées de son époque. Tout en étant baroque et lié au schéma des cinq caractéristiques, un tel style n'exclut pas la possibilité de revêtir les aspects les plus divers.

La question de l'expression d'un style nous amène à la considération de l'histoire extérieure de l'art telle qu'elle est conçue par Wölfflin. Mais avant d'aborder ce problème, répondons aux deux autres questions soulevées précédemment par nous, à savoir: y-a-t-il chez Wölfflin identification entre «style» et «art» et quel est le sens que nous devons conférer, selon lui, au terme «développement de l'art»? Deux citations nous permettent de reconnaître l'orientation des pensées de Wölfflin. Car l'éclaircissement définitif de ces problèmes importants ne nous sera possible qu'après l'examen critique de plusieurs de ses thèses ou prémisses fondamentales.

1^o — «Ce n'est pas l'art du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècle que nous avons l'intention d'analyser; celui-ci est quelque chose de beaucoup plus riche et de plus vivant. Nous voulions nous en tenir au schéma, aux possibilités visuelles et créatrices qui ça et là ont formé et devaient former les cadres de l'art.»¹⁾

2^o — «... Le développement du style linéaire en style pictural correspond à un progrès dans la conception, où l'on passe d'une compréhension plastique des objets dans l'espace à une conception qui a appris à se confier à la simple impression visuelle; autrement dit, il implique le renoncement à l'objet palpable pour s'en tenir à la seule apparence optique.»²⁾ Ou encore: «Ce n'est pas seulement dans l'intérêt d'une nouvelle vérité naturelle qu'un art développé décompose la ligne et la remplace par la masse mouvante; c'est aussi dans l'intérêt d'une nouvelle sensation du beau.»³⁾

La première des citations précédentes semble tout d'abord établir une distinction très nette entre le schéma des concepts stylistiques et l'art. Mais rappelons-nous que les formes de présentation et de vision intuitive qui constituent le schéma sont caractérisées par Wölfflin comme les concepts **fondamentaux** de l'art pour toutes les époques classiques et baroques, perceptibles, selon l'auteur, dans tous les styles européens et que, en outre, les formes constituent leur propre contenu. Que peuvent nous donner ces définitions pour répondre à la question posée: y-a-t-il, chez Wölfflin, identification du «style» et de «l'art»?

Cette identité apparaît indiscutable car les **concepts fondamentaux de l'art** chez Wölfflin sont établis pour définir et pour suivre l'existence de deux phases stylistiques — classique et baroque — reconnaissables à n'importe quelle époque de l'histoire de l'art, et déterminées par une logique immanente. Il s'ensuit que les concepts fondamentaux doivent être applicables à l'étude non seulement des styles mais de l'art tout

¹⁾ op. cit. p. 244

²⁾ op. cit. p. 247

³⁾ op. cit. p. 18

entier. Car ils constituent un principe général du développement de l'art. Par conséquent, il doit y avoir pour Wölfflin identité entre le style et l'art. Sinon, le terme «concepts fondamentaux artistiques» serait totalement injustifié. Même si nous admettons que ce terme est impropre, que le schéma des concepts ne concerne que les principes formels des styles sans pouvoir prétendre à définir l'essence, le contenu de l'art, il n'en reste pas moins que ce sont d'après Wölfflin, ces formes elles-mêmes, qui déterminent le contenu. Les concepts fondamentaux ne peuvent donc concerner uniquement les styles, mais doivent se rapporter à l'art entier. Sinon, il faudrait admettre une dualité absolue entre la forme et le contenu ce qui serait contraire aux idées de Wölfflin.

La deuxième citation répond d'une façon très nette à la question: Quel sens Wölfflin confère-t-il au terme «développement de l'art»? C'est dans le sens de progrès. Cette interprétation est d'ailleurs renforcée par le fait que Wölfflin traite les primitifs italiens comme des artistes, n'ayant pas encore atteints l'état avancé d'un art classique. Nous verrons plus tard que Wölfflin modifia dans des ouvrages ultérieurs cette conception pour ainsi dire biologique ou organique du développement de l'art. Notons cependant que dans l'oeuvre qui nous occupe ici principalement, cette conception est exprimée à plusieurs reprises d'une façon on ne peut moins équivoque.

L'histoire générale, définie par ailleurs comme une transformation perpétuelle, est également considérée du point de vue biologique. Ces deux caractéristiques — transformation perpétuelle, côté évolutionnaire — sont d'ailleurs les seules que Wölfflin nous donne de sa conception de l'histoire générale. Car ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, Wölfflin ne s'intéresse pas à l'histoire en général; il ne s'y réfère qu'en tant qu'objet idéal, c'est-à-dire qu'en tant qu'il en a exclu la transformation permanente afin de pouvoir examiner une donnée abstraite dont le cours s'accomplit d'une façon pure. Outre ces deux définitions concernant la forme du développement de l'histoire, Wölfflin nous donne encore deux déterminations de son contenu. Ce contenu tel que le considère Wölfflin est constitué

- a) par l'histoire de l'esprit,
- b) par les données raciales et nationales.

Comme ces deux éléments de l'histoire sont les seuls que Wölfflin prend en considération, ils sont aussi les seuls qu'il mette en rapport avec l'histoire de l'art. Tous les deux influent sur son développement, mais de manière différente. La différence essentielle existant entre l'action de l'histoire des idées et l'action des éléments raciaux sur l'art peut être résumée ainsi: l'action de l'histoire des idées sur le développement intérieur de l'art ne se manifeste efficacement qu'à des moments déterminés de ce développement: au moment de la transition du pictural au linéaire, autrement dit, au moment où recommence le développement rationnel.

Les données raciales, par contre, s'entrelacent si intimement avec les différentes catégories de Wölfflin, qu'ils en déterminent à priori d'une façon constante les aspects chez les différents peuples.

Précisons les idées de Wölfflin relatives aux thèses énoncées. Les points capitaux de la première sont certainement les suivants: le mouvement rationnel et logique du développement immanent de l'art arrive à un point, où il se fait d'une façon inverse, c'est-à-dire alogique. Pour expliquer la continuation du développement intérieur et la manière dont il peut se poursuivre après avoir atteint le point critique, Wölfflin fait intervenir une influence étrangère: «Tout au long de nos exposés nous avons eu en vue l'exemple du renouvellement du style vers 1800. Avec une netteté saisissante, une nouvelle manière «linéaire» de voir le monde s'oppose alors à la conception picturale du XVIII^{ème} siècle. On n'ira pas loin avec l'explication générale, selon laquelle tout phénomène doit engendrer son propre contraire. La rupture reste quelque chose «d'anormal» et ne peut jamais se produire qu'en rapport avec des modifications fondamentales dans le monde spirituel. Si la vision évolue imperceptiblement et presque par son propre entraînement du plastique au pictural, à tel point qu'on est dans une certaine mesure en droit de parler d'un développement interne pur et simple, — l'impulsion qui détermine l'inversion du pictural au plastique est basée plus nettement sur des conditions extérieures. Dans notre cas, la démonstration n'en est pas difficile à fournir; c'est l'époque d'une réestimation des valeurs de l'existant dans tous les domaines. La nouvelle ligne vient au service d'une nouvelle objectivité...»¹⁾

L'influence de la race sur le développement des catégories ou plus exactement sur la façon dont ces catégories générales apparaissent chez les différents peuples est considérée par Wölfflin comme des plus capitales. La différence raciale qu'il croit pouvoir constater lui sert, en effet comme ultime critère de style, dans ce sens qu'il en déduit une certaine relativité de ses catégories. Autrement dit, il établit, en se basant sur les données raciales, deux groupes de types de représentations ou de visions intuitives qui correspondent chacun à une des séries de ses concepts: le groupe latin et le groupe germanique. Le groupe latin de représentation correspond, par sa nature, aux concepts linéaire, planaire, etc., le groupe germanique aux caractéristiques du baroque. Cela ne veut naturellement pas dire que tous les styles germaniques soient baroques ou que l'art latin soit toujours classique. Wölfflin prétend simplement que même dans le style classique de la Renaissance, les peuples germaniques conservaient une plus grande liberté, avec certains éléments picturaux etc. tandis que, inversement, les Italiens par exemple n'arrivaient même dans le style baroque qu'à une liberté relative de leur compositions, couleurs, formes etc. Cette distinction d'après les races constitue donc et c'est là que réside toute son importance, la seule différenciation notable que Wölfflin reconnaît dans l'unité stylistique d'une époque.

¹⁾ op. cit. p. 252

Le rôle des races quant au développement de l'art est, en outre, décisif par le fait, qu'il peut y avoir des influences réciproques ou unilatérales d'une race sur l'autre telle l'influence de la Renaissance italienne sur Dürer et, partant, sur la Renaissance allemande toute entière. L'hypothèse d'un «sentiment national de la forme» que Wölfflin tend à ériger en principe pour l'histoire de l'art est la prémisse fondamentale pour toutes ces thèses.

Il est intéressant de noter que Wölfflin cherche même à expliquer le phénomène du «parallélisme» des différents arts par ces facteurs raciaux. «De même le parallélisme des divers arts n'est pas complet. Le fait qu'ils marchent en rangs serrés tel que nous le voyons dans l'Italie moderne, se retrouve également par instants dans le Nord; cependant, dès que survient quelque part un emprunt des modèles étrangers, ce parallélisme est troublé dans sa pureté. Quelque chose de matériellement étranger pénètre à l'intérieur du cercle visuel et entraîne instantanément une adaptation spéciale de la vue. L'histoire de l'architecture de la Renaissance allemande nous en donne un exemple probant.»¹⁾

Après avoir ainsi exposé les thèses principales de M. Wölfflin telles qu'il les soutient dans son ouvrage sur les «concepts artistiques fondamentaux»²⁾, il nous reste à étudier comment il les applique.

1) op. cit. 251

2) Nous tenons à souligner que nous avons exclu de l'exposé précédent tous les autres ouvrages de Wölfflin. Dans la mesure où il y a intérêt à comparer les thèses indiquées ci-dessus avec celles de ses ouvrages antérieurs ou postérieurs aux «concepts fondamentaux» nous y reviendrons dans la partie critique de notre travail.

2. APPLICATIONS DES CONCEPTS FONDAMENTAUX DE WÖLFFLIN.

Si nous passons maintenant à l'application de ces concepts dont nous venons d'exposer les définitions Wölffliniennes, plusieurs chemins nous sont ouverts:

1^o Nous pouvons continuer à suivre la méthode de l'auteur, en illustrant chacun des concepts par des exemples particuliers et toujours différents.

2^o Nous pouvons choisir nous mêmes des exemples parmi les oeuvres des deux époques de style qui servirent de point de départ à l'établissement des concepts et à l'aide desquelles ceux-ci furent développés. On appliquera alors les concepts aux exemples choisis.

3^o Nous pouvons choisir un artiste déterminé dont l'oeuvre générale nous est donnée par Wölfflin, pour établir dans le reflet de ces exposés, comment les concepts fondamentaux y furent appliqués, à quel point ils furent modifiés etc.

4^o Nous pouvons choisir directement dans l'ouvrage de Wölfflin les exemples sur la base desquels Wölfflin a exposé en détail **tous** ses concepts. Malheureusement, aucune de ces possibilités n'est absolument satisfaisante. Dans le premier cas, l'on n'aboutit jamais à un emploi total de tous les concepts de coordination. Cette méthode d'application — toujours à des exemples différents — ne serait pas en état de nous donner une mesure pour juger leur portée sur une oeuvre bien définie. Cependant, c'est précisément là le point important de ce chapitre sur «l'application» que de pouvoir établir la portée de ces concepts sur une seule oeuvre déterminée au lieu de chercher la simple confirmation d'une définition donnée en l'illustrant par un exemple.

La deuxième possibilité serait parfaitement admissible dans un exposé critique; comme nous avons cependant l'intention dans le présent chapitre de notre étude de ne mettre en évidence que l'application des concepts fondamentaux comme le fait Wölfflin lui-même, cette solution doit être rejetée. Il y aurait également des obstacles d'ordre technique car il nous est impossible d'adjoindre des illustrations à cet ouvrage. Il s'agirait pourtant de confronter chaque fois deux exemples opposés de peinture, de sculpture et d'architecture.

La troisième possibilité présente une tout autre difficulté. Wölfflin n'a pas fait suivre son livre sur les concepts fondamentaux d'un ouvrage contenant une analyse complète de toutes les oeuvres d'un artiste, comme

il l'avait fait pour Dürer. Il est cependant indispensable de rechercher à quel point ces concepts sont applicables à toute l'évolution créatrice d'un artiste. C'est pourquoi nous sommes obligés d'avoir recours à cet ouvrage que Wölfflin consacre à Dürer. Toutefois, ceci ne saurait se faire que dans une mesure limitée.

La quatrième possibilité nous apparaît ainsi en dernier lieu comme relativement la meilleure, si on la compare aux embûches des trois précédents. De toute façon, le mot relatif garde ici toute sa signification. Car si nous avons un exemple dans la peinture, analysé par Wölfflin en ce qui concerne l'application de tous les concepts qui s'y rapportent — nous voulons parler de la Cène de Léonard de Vinci — il nous manque cependant tout exemple analogue dans le domaine de la sculpture, de l'architecture etc. De même, Wölfflin ne nous donne pas d'exemple contraire de style baroque qu'il aurait étudié du point de vue de la totalité de ses concepts comme il l'a fait pour la Cène. Nous avons toutefois l'avantage de posséder deux autres descriptions de ce tableau par Wölfflin. La première se trouve dans l'*art classique*,¹⁾ paru avant les «concepts fondamentaux...», mais y faisant déjà allusion; l'autre fait partie de son ouvrage le plus récent, intitulé *l'Italie et le sentiment germanique de la forme*,²⁾ qui peut être considéré comme un complément et une révision sur beaucoup de points, des «concepts fondamentaux». Le sujet principal du livre, il est vrai, se trouve ailleurs. Wölfflin nous donne, en outre, dans *l'Italie et le sentiment germanique de la forme* et dans son *Dürer* les analyses des diverses «Cènes» exécutées par ce maître. Nous pouvons donc saisir l'occasion et faire une confrontation approfondie de ces analyses avec celles que l'auteur a consacrées à la «Cène» de Léonard de Vinci. De cette façon, nous sommes en état d'étudier sur les deux bois de Dürer aussi bien l'évolution de l'art d'un artiste que l'aptitude des principes couplés de Wölfflin à expliquer cette évolution.

Nous croyons préférable d'exposer l'application des principes fondamentaux à l'étude d'une seule oeuvre d'art — que nous pouvons considérer comme exemple et illustration du style entier de tous les productions d'une époque donnée — avant de passer à l'analyse de leur application à toute la production d'un artiste donné. Les concepts fondamentaux ayant été établis surtout pour deux périodes de style différentes. La portée de leur application à toute la création d'un seul artiste reste évidemment sousentendue, car ce sont là des principes généraux selon lesquels se poursuit l'évolution de l'art tout entier. Si, en principe, on peut inverser l'ordre de leur application, on reste historiquement plus proche de la méthode de l'auteur en les utilisant pour l'étude d'un style tout entier, c'est-à-dire appliqués à quelques oeuvres particulières du même style. C'est pourquoi nous croyons rationnel de commencer cet exposé de l'application des concepts fondamentaux de Wölfflin, par les

¹⁾ *Die klassische Kunst. Eine Einführung in die italienische Renaissance.* 1^{re} éd. 1899. 3^{ème} éd. Munich 1904.

²⁾ *Italien und das deutsche Formgefühl.* München 1931.

descriptions et les analyses de la «Cène» de Léonard de Vinci faites par Wölfflin lui-même. Nous utiliserons en premier lieu le chapitre qui lui est consacré dans la première partie (historique) de son **art classique**.

«Avec la Madonne Sixtine de Raphael, la Cène de Léonard de Vinci est le tableau le plus connu de tout l'art italien. Cette oeuvre si simple et si expressive s'imprime dans la mémoire de chacun. Le Christ assis au milieu d'une longue table, les disciples répartis régulièrement à droite et à gauche. Il vient de leur dire: «Il se trouve parmi vous quelqu'un qui me trahit». Ces paroles inattendues provoquent un tumulte dans l'assemblée. Jésus seul reste calme, les yeux baissés; le silence répète ses paroles — «oui, il en est ainsi; quelqu'un parmi vous va me trahir». On dirait que ce fait ne pouvait être conté autrement; et pourtant, tout paraît inédit dans ce tableau de Léonard de Vinci et sa simplicité même est une conquête de cet art supérieur. —

«Si l'on se retourne vers un précurseur du quattrocento, on le trouve bien représenté par la Cène de Ghirlandajo à Ognissanti, qui porte la date de 1480 et qui est donc antérieure de 15 ans environ. Ce tableau, une des oeuvres maîtresses du peintre, contient les anciens éléments typiques de la composition, le schéma, tel qu'il a été transmis par la tradition à Léonard de Vinci: la table aux extrémités incurvées, Judas isolé assis par-devant, la rangée des douze autres derrière, St. Jean endormi à côté du Seigneur, les bras sur la table. Jésus lève sa main droite; il parle; l'annonce de la trahison a dû avoir lieu; car on voit les disciples tout contrits; quelques-uns proclament leur innocence; St. Pierre demande des explications à Judas.

«De Vinci a deux points de rupture avec la tradition. Il sort Judas de son isolement et le place dans la rangée des autres; il s'émancipe ensuite du thème de St. Jean appuyé sur le sein du Seigneur (endormi, ainsi qu'on le compléta plus tard); ce détail devait paraître insupportable à des yeux habitués à la manière moderne de se tenir à table. Il obtint ainsi un ensemble plus uniforme de toute la scène et les apôtres purent être disposés symétriquement aux deux côtés du Seigneur. Il cède à un besoin de disposition tectonique. Il va encore plus loin et forme deux groupes de trois personnages, l'un à droite, l'autre à gauche. Ainsi le Christ devient le personnage central dominant, n'étant semblable à personne.

«Ghirlandajo en fait une réunion sans figure centrale, une suite de mi-corps plus ou moins indépendants qui se succèdent côte à côte, encadrés entre les deux grandes lignes horizontales de la table et du mur au fond dont le rebord trace sa ligne immédiatement au-dessus des têtes. Par malheur, juste au milieu du mur ressort une console de la voûte du plafond. Que fait Ghirlandajo? Il repousse tranquillement son Christ de côté, sans être embarrassé le moins du monde. Léonard de Vinci, qui tenait avant tout à faire ressortir la figure principale, n'aurait jamais pactisé avec une console pareille. Il cherche au contraire de nouveaux moyens auxiliaires dans la composition du fond. Ce n'est pas par hasard que son Christ se trouve assis à contre-jour de la porte du fond. Il brise également la domination des deux horizontales, maintenant, bien entendu, celle de la table, mais libérant les silhouettes des groupes de toute contrainte d'en haut. Ainsi apparaissent des effets entièrement nouveaux. La perspective de l'espace, les contours et la décoration des murs servent à faire ressortir l'effet des personnages. On tient avant tout à ce que les corps paraissent grands et plastiques. De là la profondeur de la salle, de là la division du mur par plusieurs tapis. Les découpures commandent

l'illusion plastique et la verticale répétée accentue les directions divergentes. On remarquera qu'il n'y a que des lignes et des surfaces minuscules, ne faisant pas de concurrence sérieuse aux personnages, tandis qu'un peintre de l'ancienne génération nous donne de suite une mesure comparative au moyen des grands arcades du fond, qui réduisent la dimension des personnages. (Wölfflin donne ici la note suivante: Les bords du tableau ne correspondent pas, chez Léonard de Vinci, à la coupe de la salle, l'espace dépassant plutôt le bord supérieur du tableau. Les découpures constituent un moyen de réaliser de grands personnages dans peu d'espace, sans que la composition nous paraisse étroite. Le quattrocento a coutume de représenter entièrement le plafond quand l'intérieur est une salle dont les murs latéraux sont visibles.)

«Comme nous l'avons dit, Léonard de Vinci a conservé une seule ligne principale, l'inévitable tracé de la table. Cependant même ici, il y a du nouveau. Je ne parle pas de l'absence des angles incurvés de la table; il n'est d'ailleurs pas le premier chez qui on rencontre cette omission; ce qui est nouveau, c'est son courage à oser l'impossible pour obtenir un plus grand effet: la table de Léonard est bien trop petite; que l'on compte les couverts — les convives ne peuvent aucunement s'y placer. De Vinci voudrait éviter que les apôtres se perdent autour d'une table trop longue; l'effet des figures gagne de cette façon tant de force que personne ne s'aperçoit du manque de place. C'est seulement ainsi qu'il devient possible de disposer les personnages en groupes compacts et de les maintenir en liaison étroite avec la figure centrale.

«Et quels groupes! et quels mouvements! Les paroles du Seigneur sont tombées comme la foudre. Une tempête de sentiments se déclenche. Sans laisser-aller, les apôtres se comportent en hommes à qui on va prendre ce qu'ils ont de plus sacré. Une somme considérable d'expression totalement inédite fait ici sa première apparition dans l'art. Si Léonard de Vinci possède quelques points de contact avec ses prédécesseurs, cette intensité jamais vue dans l'expression de ses personnages le fait apparaître comme n'ayant pas son pareil. Quand on déclenche une telle force d'expression, tous les petits détails destinés à amuser l'oeil du spectateur, tombent évidemment tout seuls. Ghirlandajo, lui, escompte toujours un public dispersant son attention dans tous les coins du tableau, que l'on est obligé d'intéresser au moyen de plantes rares, d'oiseaux et d'autres bestioles; il consacre beaucoup de soins au couvert de la table et distribue avec une exactitude ponctuelle des cerises à chaque convive. De Vinci se limite à l'indispensable. Il peut prévoir que la tension dramatique de son tableau ne permettra pas au spectateur de se laisser séduire par des distractions secondaires. On est allé par la suite vers encore plus de simplification. Nous n'allons pas décrire les personnages les uns après les autres dans leur motifs, il faut cependant parler de l'économie qui présida à la distribution des rôles.

«Les figures du bord sont immobiles. Deux profils encadrent le tout, dans de pures verticales. Cette ligne calme est encore maintenue dans le deuxième maillon de la chaîne. Puis vient le mouvement, et s'enfle puissamment pour atteindre le groupe aux côtés du Sauveur. A sa gauche, le voisin étend démusérement les bras, comme s'il voyait «un abîme s'entr'ouvrir soudain devant lui»; à sa droite, tout proche, Judas se retire d'un brusque mouvement. Les contrastes les plus vifs sont placés côte à côte: St. Jean est assis dans le groupe de Judas.

«L'art de disposer les groupes contrastants des personnages et de les mettre en rapport, la fusion de ces groupes se faisant par devant d'un côté du tableau, par derrière de l'autre, cet art saute aux yeux de l'ama-

teur et s'impose à lui, car le calcul du peintre reste toujours caché derrière la spontanéité factice de la composition. Ce ne sont là, malgré tout, que des éléments d'importance secondaire à côté du rôle important destiné au personnage principal: le calme du Christ au milieu de tout ce tumulte. Il écarte ses bras d'un mouvement naturel, comme quelqu'un ayant dit tout ce qu'il avait à dire. Il ne parle pas, comme il le fait sur d'autres tableaux; il ne lève même pas son regard; son silence est pourtant plus éloquent que les paroles. C'est le silence terrible, qui ne laisse plus de place à l'espoir.

«Tout le geste du Christ, toute son attitude respire le calme et la grandeur. Nous dirons qu'il est plein de noblesse dans la mesure où noblesse de sang s'identifie à noblesse d'âme, ce qu'on ne songerait pas à dire à la vue de tout autre tableau du quattrocento. C'est comme si Léonard de Vinci avait choisi son type dans une humanité différente, si l'on ne savait que c'est lui, précisément, qui a créé ce type. Il a extériorisé ici le plus sublime de soi-même. Cette noblesse d'expression devient d'ailleurs une qualité générale de toute la race italienne au XVI^{ème} siècle. Que l'on pense aux efforts des Allemands en commençant par Holbein, pour approcher l'ensorcellement de ce geste de la main!

Cependant, on ne se lassera jamais de répéter que tout ce qu'il y a de nouveau, de différent dans le Christ par rapport aux autres tableaux, ne se laisse nullement expliquer entièrement par son geste seul, ni par son attitude. L'essentiel réside dans le rôle qu'il occupe dans l'ensemble du tableau. Cette unité de la scène manque à ses prédécesseurs. Les apôtres causent entre eux, le Christ parle, lui aussi, et l'on peut se demander si ces prédécesseurs ont toujours bien su distinguer entre l'annonce de la trahison et le début du repas. De toute façon, l'idée même de faire du silence du Christ, succédant à ses paroles, le thème principal du personnage central, demeure totalement étrangère aux artistes du quattrocento. Léonard de Vinci a osé le faire le premier et il a acquis ainsi l'avantage énorme de pouvoir maintenir l'accord dominant tout au long de la gamme si variée de son oeuvre. Le ton qui éveille l'émoi continue de résonner indéfiniment. La scène n'est qu'un instantané; elle reste cependant saisissante et éternelle.

«Raphael est le seul qui ait compris Léonard. Parmi les oeuvres de ses disciples existe une «Cène» gravée par Marc Anton qui nous présente le Christ dans une attitude psychologiquement semblable, immobile, le regard perdu fixé en avant. Les yeux grands ouverts regardent dans le vide, seule tête campée de face, en pleine verticale.

«Quelle distance sépare de lui André del Sarte qui, dans une composition pleine de beauté picturale, a choisi le moment de l'identification du traître, en nous présentant le pain que l'on trempe dans le vin. Le Christ se tournant vers St. Jean et lui prenant la main pour le consoler. C'est une très belle pensée qui pourtant détruit toute la prédominance du personnage central et l'unité de toute l'atmosphère. Bien entendu, André del Sarte a pu se dire avec raison qu'il est impossible d'entrer en compétition avec Léonard de Vinci.

«D'autres ont essayé d'introduire du nouveau en ayant recours à la trivialité. Ainsi, dans la grande Cène de Baroccio les apôtres, pendant le discours du Sauveur, appellent le sommelier à l'avant-plan pour qu'il leur serve du vin frais. Comme s'il ne s'agissait que de trinquer!

«Pour terminer, il nous reste à faire une remarque au sujet du rapport existant entre la composition et la salle dans laquelle fut peint le tableau de Léonard de Vinci. On sait que cette fresque fait l'ornement du fond d'un réfectoire très long et très étroit. La salle n'est éclaircie que

d'un seul côté et Léonard a bien tenu compte de cette seule lumière disponible comme d'un facteur déterminant dans l'exécution de son tableau; cela n'est pas, du reste, un cas exceptionnel. Cet éclairage vient d'en haut, à gauche, et n'éclaire qu'imparfaitement le mur qui se trouve en face dans le tableau. Les différences de ton à l'ombre et à la lumière sont tellement prononcées que Ghirlandajo paraît à côté de lui monotone et sans relief. La nappe ressort en tache claire, le mur obscur confère à toutes les têtes effleurées par le rayon de lumière une puissance plastique énorme. Cet attachement à la source existante de lumière provoque un autre résultat. Judas, qui a été libéré à présent de son isolement et mêlé à la rangée des autres disciples, reste malgré tout à l'écart: il est le seul placé à contre-jour et son visage reste donc entièrement à l'ombre. C'est un moyen simple et efficace de caractériser le personnage; le jeune Rubens y a peut-être pensé, lui-aussi, en peignant sa Cène, celle qui se trouve maintenant au musée de la Brera.»¹⁾

Résumons ce que contient pour nous d'essentiel cette description de Wölfflin. Il en ressort que

1° Wölfflin cherche à situer historiquement la «Cène» à l'aide d'une méthode purement comparative, formelle-analytique.

2° Cette localisation aboutit à un jugement de valeur, et ceci dans le sens d'un point culminant unique. (Ghirlandajo n'y est pas encore arrivé, Baroccio l'a déjà dépassé).

3° Il aboutit à cette conclusion que la construction tectonique qui souligne le centre, que l'unité de toute la scène et le mode d'éclairage (autant de moyens contribuant à créer une impression plastique) et la découpe de l'espace sont des faits **nouveaux**, historiquement et formellement.

4° Ce bouleversement dans la présentation est lié à des innovations dans les motifs.

a) Judas n'est plus isolé

b) St. Jean ne repose plus sur le sein du Seigneur

c) Le Christ a déjà parlé

d) La table est beaucoup trop petite, en vue d'un effet unitaire.

Le troisième point de notre résumé correspond donc aux concepts fondamentaux: tectonique, plastique, unitaire, fermé. Par l'établissement de ces concepts, Wölfflin croit avoir englobé tous les points essentiels du tableau quant à l'entière nouveauté et l'intensité de son effet en tant qu'oeuvre d'art.

Dans les descriptions de la «Cène» qui vont suivre, ces concepts seront appliqués l'un après l'autre à l'analyse du tableau. Nous puisons ces citations aux divers chapitres des «concepts fondamentaux . . .».

On ne doit cependant pas oublier, que le cas se présente en réalité de façon inverse: c'est l'oeuvre d'art qui est subordonnée aux principes. Ainsi s'explique que l'on ne trouve à la fin de ces chapitres (si on les

¹⁾ Art classique, pp. 25 à 30

groupe comme nous le faisons) aucune analyse de la «Cène», comme on serait cependant en droit de l'attendre; ce ne sont que des constatations isolées, ne formant pas un tout. Nous reviendrons par la suite à ce sujet. Pour plus de clarté nous indiquerons toujours les titres des chapitres correspondant aux citations, qui, séparées de leur contexte, perdront ainsi malheureusement quelque peu de leur charme stylistique.

(Linéaire et pictural). «Léonard de Vinci porte avec raison le nom de «père du clair-obscur». La «Cène» est en particulier le tableau où, pour la première fois dans l'art moderne, cette opposition du clair et de l'obscur comme élément essentiel de la composition est employée en grand. Que deviendraient cependant ces lumières et ces ombres s'il n'y avait dans le tracé linéaire une main si royalement sûre.»¹⁾

(Plan et profondeur). «Personne qui vient de parcourir les oeuvres du quattrocento ne pourra oublier l'impression que produit la «Cène» précisément sous le rapport du planaire. Bien que la table avec les convives qui l'entourent, ait été depuis toujours orientée parallèlement au bord du tableau, la juxtaposition des personnages et leur rapport avec l'espace obtiennent ici, et ici seulement, pour la première fois ce caractère fermé et compact qui impose inévitablement au spectateur l'impression du plan. La «Cène» de Vinci est le premier grand exemple du style planaire classique.»²⁾

(Forme fermée et ouverte). «Le mot symétrie ne veut pas toujours dire la même chose. C'est seulement dans la «Cène» de Léonard de Vinci que ce mot a trouvé un sens vivant par l'isolement d'une figure centrale et le contraste des groupes latéraux. Les maîtres plus anciens ne font pas paraître le Christ comme personnage central, ou bien, s'ils le font, évitent d'accentuer son effet. (Comparaison avec la «Cène» de Louvain de Dirk Bouts). Si dans la «Cène» de Léonard de Vinci, le Christ assis entre deux groupes symétriques, représente le personnage central, cela forme une disposition tectonique, dont il a déjà été question. Mais ce même Christ, s'harmonisant avec les formes architecturales qui l'accompagnent, devient quelque chose de différent et de nouveau: il est non seulement assis au milieu de la salle; sa position correspond si exactement à la lumière de la porte centrale qu'il en résulte pour lui un effet plus accentué encore, une sorte d'auréole. Cette façon de souligner les personnages par ce qui les entoure convient naturellement tout autant au style baroque; ce dernier ne rejette dans cette concordance des formes que ce qu'elle a de brutal et d'intentionnel.»³⁾

(Multiplicité et unité). «Devant une telle orientation d'esprit (unification, H. L.), l'histoire surtout devait changer de visage. La «Cène» de Léonard de Vinci est un tableau historiquement unitaire. Un moment précis a été retenu pour la présentation et les rôles des différents personnages ont été distribués en conséquence. Le Christ a parlé et il demeure dans une attitude qui peut se prolonger pendant un certain temps. L'impression produite par ses paroles se développe entre temps selon le tempérament et l'émotivité des divers auditeurs. Mais l'on ne peut douter un instant du sujet de sa harangue: l'émotion des disciples et l'attitude résignée du Seigneur indiquent clairement que l'annonce de la trahison a été faite. Le même besoin d'unité morale a forcé le peintre à rejeter de la scène tout ce qui ne pourrait que distraire ou amuser le spectateur. Il n'a laissé subsister que ce qui est objectivement nécessaire pour créer

¹⁾ Concepts fondamentaux . . . p. 21

²⁾ Concepts fondamentaux . . . pp. 80 et 95

³⁾ ibid. pp. 138, 144.

l'ambiance: ainsi le motif de la table servie et de l'espace clos. Rien n'est là pour soi-même, tout est au service de l'ensemble. On sait quelle innovation ce procédé représentait alors. Il est vrai que le sens de la narration unitaire d'une épisode n'était pas complètement étranger aux primitifs; cependant, l'exécution manquait de sûreté et, se croyant tout permis en ce sens, ils surchargeaient le thème de motifs sans rapport direct avec le sujet et dispersant nécessairement l'attention. La «Cène» de Léonard de Vinci, bien que rédigée dans un esprit unitaire, offre pourtant au spectateur tant de scènes isolées dans la composition, qu'elle paraît multiple à côté de tableaux postérieurs.»¹⁾

(Clarté relative et clarté absolue). «Personne ne peut s'attendre à voir les personnages d'un tableau historique aux figures multiples expliqués clairement jusqu'aux pieds et aux mains; et même le style classique sévère n'a jamais posé cette exigence. Il est pourtant significatif que parmi les 26 mains de la «Cène» de Léonard de Vinci — celles du Christ et des 12 disciples — aucune n'est «tombée sous la table». La «Cène» de Léonard de Vinci représente le suprême degré de clarté classique. Le déploiement de la forme a atteint la perfection; la composition est telle que les accents de l'ensemble du tableau coïncident exactement avec ceux du sujet.»²⁾

Si là, comme ailleurs, nous récapitulons tous les points essentiels, il ressort que tous les concepts correspondants des cinq couples de concepts fondamentaux sont appliqués à ce tableau de Léonard de Vinci. On peut donc caractériser le tableau comme étant linéaire, planaire, fermé, comme absolument clair et comme possédant une unité multiple. Wölfflin ne nous donne plus de jugement de valeur sur la totalité du tableau comme nous pouvions encore en trouver dans son ouvrage sur l'**art classique**. Il nous parle bien de point culminant sous le rapport d'un mode déterminé de présentation (par exemple au sujet de la clarté absolue); il est cependant impossible de déduire un jugement sur la valeur artistique en se basant exclusivement sur l'indication de ces quelques formes abstraites de présentation. Nous aurons également à revenir sur ce sujet dans la suite de notre étude. La question de situer historiquement le tableau tombe de même. Il est vrai que cela n'était pas là le problème qui intéressait particulièrement Wölfflin. Dans l'**art classique** les concepts sont acquis par un examen comparatif avec les oeuvres antérieures ou postérieures. Wölfflin lui, compare certes encore, çà et là, la conception artistique du quattrocento avec certaines formes déterminées de présentation mais dans l'ensemble, les cinq concepts ici ne sont pas acquis, développés; ils sont appliqués au tableau dans leur forme achevée.

Les mêmes concepts sont utilisés encore d'une autre manière dans le bref alinéa suivant que nous tirons de l'ouvrage **l'Italie et le sentiment germanique de la forme**. Il s'agit ici pour l'auteur de définir et de mettre en relief, à l'aide des concepts fondamentaux, les divers types nationaux, la «physionomie artistique» de l'Italie et de l'Allemagne. Nous reviendrons sur cet essai de Wölfflin de façon plus détaillée dans la septième partie de notre travail. Commençons par un court passage dans lequel la

¹⁾ Concepts fondamentaux . . . pp. 186, 188

²⁾ Concepts fondamentaux . . . pp. 213, 223.

«Cène» de Léonard de Vinci, prise comme spécimen du sentiment italien de la forme, est opposée de façon toute générale au sentiment allemand. Par la suite nous exposerons une comparaison de la «Cène» de Léonard de Vinci avec la dernière de Dürer, en fixant notre attention moins sur Dürer lui-même que sur l'opposition précitée du sentiment italien et allemand de la forme.

«Non seulement la «Cène» de Léonard de Vinci, mais déjà des intérieurs plus anciens du quattrocento sont délimités d'une façon aussi méticuleuse et aussi exactement mesurable, à côté d'eux les intérieurs nordiques nous paraissent toujours plus ou moins insaisissables. Mais si, dans ces derniers, les limites restent non-accentuées, cela ne représente qu'une qualité accessoire de l'impression générale de mouvement englobant le tout de sorte que l'espace établit un lien tout particulier avec tous les objets morts ou vivants qu'il renferme. L'espace et la figure sont ici deux choses inséparables, produisant l'impression d'une unité indissoluble. Cet enchaînement subsiste toujours au XVI^{ème} siècle, quand on entend de préciser la structure spatiale dans le sens géométrique du mot pour répondre à des aspirations plastiques plus accentuées. Si nous choisissons à l'appui de cette affirmation un dessin de Dürer, de la période moyenne, soumis à l'influence italienne, cet exemple ne sera certainement pas choisi bien avantageusement: St. Marie entourée de Saints dans une salle voutée et close. (1511). La dépendance de motifs vénitiens est ici, certes, évidente; mais la manière dont les figures se fondent dans l'espace, comme une moule dans sa coquille, au lieu d'être placées dans un intérieur tout fait, — cette manière n'a rien d'italien.»¹⁾

«Pour la conception nordique, l'interpénétration des existences, le sens de l'unité sans bornes des formes vivantes, reste l'essentiel.»²⁾

Cette dernière phrase, qui se trouve non loin du passage cité tout à l'heure, peut être considérée comme une récapitulation des éléments qui, selon Wölfflin, sont caractéristiques de l'art allemand et du sentiment allemand des formes, à l'opposé du sentiment italien. Essayons maintenant, avant de compléter ce que nous venons de dire, de nous rendre compte de la manière dont Wölfflin analyse ce contraste de sentiments différents de la forme à propos de la «Cène» selon de Vinci et Dürer.

«Léonard de Vinci a créé le premier spécimen important pouvant servir à une étude de la conception classique du tableau historique, strictement tectonique, en réalisant la Cène: le Christ au milieu de la table, seul entre les deux rangées d'apôtres à droite et à gauche, réunis eux-mêmes en deux groupes de trois. L'entourage architectural est pour la première fois réglé entièrement sur les personnages; l'apparence planaire de la fresque est tellement accentuée que là aussi, on croit percevoir la résonnance d'un élément tectonique. Il se dégage du tableau une impression de tenue incomparable vis-à-vis de toutes les oeuvres antérieures. La puissance dominante de la figure centrale est déjà unique en elle-même. Un spectateur nordique est, lui aussi, envahi par un pressentiment de ce que peuvent valoir les lois architectoniques appliquées à une scène libre. Il lui est cependant impossible de se leurrer sur l'impossibilité de transposer ce style dans l'art nordique. Même en admettant que les tableaux religieux possèdent leurs exigences propres, cette «Cène» dans sa sévérité reste toujours une peinture purement italienne. Nous réclamons

¹⁾ L'Italie et le sentiment germanique . . . p. 42

²⁾ ibid. p. 47

toujours un peu de liberté: quelque chose qui résiste à la règle générale, quelque courant d'air passant à travers une fenêtre laissée entre-ouverte. Personne n'osera affirmer que Léonard est resté, dans sa composition, prisonnier de représentations schématiques. Le sentiment qui a trouvé sa forme dans ce tableau est partout d'une telle puissance, que l'on est bien obligé de l'accepter comme une nécessité personnelle; détaché pourtant du sol national, son effet dévient toujours vers le formalisme. Le fait que les Italiens eux-mêmes n'ont pas retenu longtemps cette forme absolument sévère, ne diminue en rien sa vérité. La construction centralisée demeure, (et elle résonne encore dans les festins de Véronèse), mais les groupes symétriques — quelle que soit la perfection artistique avec laquelle leur similitude a été métamorphosé en contrastes — ont dû céder devant l'aspiration vers des formes plus souples. (André del Sarte la «Cène», Florence). Pourtant, la différence qui sépare l'Italie de l'Allemagne est déjà perceptible ici. Le dessin de la Cène par Dürer — dans la grande Passion gravée sur bois — est évidemment inspiré de Léonard de Vinci, mais combien peu importe ici la loi architecturale de la composition! Déjà l'aspect général de l'espace n'est pas pris centralement. On pourrait objecter que c'est là la différence entre une gravure sur bois et une fresque. Cependant, la moindre feuille graphique italienne n'aurait pu se soustraire à la symétrie. Quant à Dürer, dans ses compositions postérieures de la Cène, il a totalement abandonné la symétrie.» ¹⁾

Cet exemple de Léonard de Vinci — Dürer doit être considéré comme une *pars pro toto*. Car de même que l'on confronte ici la tectonique italienne au néant tectonique des Allemands, en considérant la tectonique comme une caractéristique essentiellement italienne, de même on trouvera ces confrontations pour l'ensemble des concepts fondamentaux dans presque tous les domaines des arts plastiques. Le sentiment italien de la forme présente donc, selon Wölfflin, une tendance initiale vers les cinq concepts du linéaire, du planaire, du tectonique, du fermé, et de la clarté absolue, que nous avons dû établir en analysant la Cène de Léonard de Vinci. Ces concepts seraient les critères de style de l'art classique tout entier. Ici cependant, ce critère n'a de valeur que pour la **seule conception italienne** des formes (car c'est de la conception en général que Wölfflin déduit ses concepts) au lieu de les appliquer à l'art classique tout entier. Pour l'examen du style classique, par contre, tout aussi bien allemand qu'italien, ces concepts conservent malgré tout une portée générale, bien qu'en vérité ceux qui correspondent le mieux au style allemand devraient être les cinq concepts du baroque. Ce cas nous démontre que Wölfflin lui-même donne ici à ces concepts **fondamentaux** une valeur toute relative. Nous allons voir par la reproduction suivante des analyses des deux «Cènes» de Dürer, jusqu'à quel point Wölfflin était forcé d'étendre les limites de cette relativité afin de pouvoir sauvegarder leur portée générale. Il nous importe en premier lieu de trouver une réponse aux trois questions suivantes:

1° Dans quelle mesure les concepts fondamentaux sont-ils utilisés comme critères du style de l'art classique?

¹⁾ L'Italie et le sentiment germanique . . . p. 94

2° A quel point l'évolution artistique de Dürer peut-elle confirmer l'affirmation de Wölfflin que tout style linéaire se transforme inévitablement en style pictural au cours d'une évolution rationnelle et immanente?

3° Wölfflin peut-il confirmer cette affirmation par ses analyses sans trahir l'artiste?

Dürer, parmi les artistes allemands de son temps, représente le pôle plastique. Wölfflin désigne son art comme un «art de présentation» pour l'opposer à «l'art d'expression» de Grünewald. Ce qui veut dire que Dürer est toujours resté objectif, «qu'il ne s'est jamais laissé entraîner à une extériorisation débordante»; «tout ce qui est imprécis, flou, noyé dans l'atmosphère, reste toujours totalement étranger à son art». C'est le peintre du style de l'être. Pourtant, lui aussi, subit une certaine évolution: «celle-ci le conduisit vers une précision toujours croissante de la plasticité»¹⁾, si l'on considère l'évolution dans son ensemble. Il existe cependant des échelons intermédiaires. Nous chercherons à en présenter deux, en citant deux descriptions de Wölfflin se rapportant aux deux «Cènes» de Dürer, à celle datée de 1510 (mais qui représente déjà un style plus avancé par rapport à ses oeuvres de début), à l'autre portant la date de 1523.

«Ainsi furent ébauchées vers 1510 les gravures destinées à compléter les anciennes suites de la Grande Passion et de la vie de St. Marie... Si l'on compare la «Cène» à la «mise en croix» ou à «Jésus pleuré par ses disciples» (vers 1500), les différences de l'ancienne et de la nouvelle gravure sur bois apparaissent clairement. L'accent principal se trouve là dans la ligne, ici dans le ton. Le champ est recouvert en totalité; la partie laissée en blanc apparaît ainsi comme une clarté lumineuse. Ce n'est pas seulement l'auréole du Seigneur qui est significative pour le caractère pictural du tableau; ce sont bien plus encore les fortes notes de clair et d'obscur au centre du tableau: la note blanche sur la table, la note sombre au-dessous, et, entre les deux, le ton intermédiaire — d'une merveilleuse légèreté diffuse — de la nappe dans l'ombre projetée...»

«Si l'on compare alors le dessin d'un personnage dans le détail, on pourra remarquer la largeur de touche du modelé, la fréquence des lignes passant tout droit sur la forme courbée, n'atteignant à la plasticité du corps que par le rétrécissement ou l'élargissement des intervalles et par un changement dans la direction du tracé. Le style ancien a vainement cherché à obtenir le même effet en donnant un dessin différent au moindre pli des draperies. Pour l'impression spatiale d'ensemble il est d'une importance primordiale que des corps plus éloignés ne soient plus du tout modelés et sont réduits à des apparences planaires comme dans la nature. Les éléments linéaires sont beaucoup plus simples qu'auparavant, l'effet accentué ne repose que sur une économie plus sévère. Même l'impression d'ombre avivant le reflet lumineux, la pénombre vacillante, a été accessible à cet art linéaire.

«L'élément tectonique dans la composition des figures n'exige pas de remarque particulière: des coulis symétriques à l'avant-plan rendus intéressants par des mouvements contrastants. Si l'aubergiste qui verse le vin se penche vers nous, c'est uniquement parce que, de l'autre

¹⁾ «Die Kunst Albrecht Dürers». Première éd. 1905. 4ième éd. 1919, p.

côté, Judas est penché vers l'intérieur du tableau. Judas se trouve dans l'ombre, l'aubergiste en pleine lumière. Ce sont là des recettes bien italiennes. La façon dont le personnage principal est lié avec ceux qui se trouvent aux coins du tableau, le repliement du reste de l'assemblée sur elle-même proviennent de la même source; les motifs enfin, par lesquels les disciples sont réunis entre eux font penser directement à de Vinci. Autre chose est de savoir si le sentiment général y a gagné. Dürer a esquissé plus tard une autre Cène (1523) qui fait paraître celle-ci sous un jour moins favorable, laissant une certaine impression d'indifférence. Mais je donnerai également raison à ceux qui voient une plus grande froideur dans le genre même du dessin et qui préfèrent, malgré toute sa simplicité, la gravure sur-bois plus ancienne, à laquelle ils trouvent plus de chaleur, plus de vie intérieure.»

Nous retiendrons comme conclusion de cette description le fait qu'une **atmosphère et une impression picturales** sont obtenues à l'aide de moyens **linéaires**. Soulignons cependant que le sujet reste absolument indifférent, c'est-à-dire qu'il n'est pas pictural-objectif, au point de déterminer par son propre effet le caractère du tableau. L'accent principal se trouve dans le **ton**; les moyens de la composition et le tracé isolé sont pourtant linéaires (construction tectonique, symétrie sévère, technique du tracé). Passons maintenant à titre de comparaison à l'analyse de la «Cène» de 1523.

«Nous trouvons dans la «Cène» une autre comparaison à la composition de 1510. La construction tectonique a disparu. Il semble trop froid, trop formaliste de composer une histoire au moyen d'un personnage central flanqué de groupes symétriques. Les 13 personnages — Judas ist déjà parti — sont groupés dans une suite librement rythmée. L'attention est concentrée sur le Christ, d'une part grâce à un fort découpage, d'autre part au moyen de deux personnages placés à l'avant-plan captant les regards et les dirigeant vers lui. Le mouvement et les gestes sont simplifiés d'une façon générale. Quel groupe compliqué que celui du Christ de 1510, au genou levé et au bras tendu, enserrant St. Jean, sans que le motif paraisse naïf ni ne parvienne à la clarté; on n'aperçoit les mains qu'après un moment de recherches. Il est possible que la rédaction plus récente laisse insatisfaite le goût raffiné italien quant au noble; cependant, la situation s'exprime d'une manière fort simple et impressionnante. Et dans la rangée des têtes d'apôtres — combien d'expression nouvelle et quel effet saisissant! St. Pierre assis auprès du Seigneur — comme il est raide avec ses mains pressées l'une contre l'autre et ce mouvement brusque de la tête, comme sous l'impulsion d'un choc. Son voisin, la main posée sur l'épaule de St. Pierre, écoute tout absorbé la harangue du Christ, sans élever le regard, — plus loin, ce vieux au coin de la table, dressé comme un arbre, la main posée à plat sur la table; à l'autre bout ce disciple qui, la tête appuyée sur le bras, pique son couteau dans la nappe, les idées ailleurs. La table n'est pas servie pour ne pas troubler le calme de la ligne. La coupe seule est placée dessus; le plat, le broc et le pain se trouvent par terre. La seule forme décorative consiste en un grand trou tout blanc dans le mur. Dürer sentait le besoin de réduire le mur du fond en y plaçant quelque chose d'important, quelque chose qui embrasse l'ensemble; il lui a fallu toute son audace et toute sa confiance en lui-même pour jeter cet accord colossal asymétriquement en plein milieu de la scène.»

Revenons maintenant aux trois questions qui devraient trouver une réponse dans les analyses des oeuvres de Dürer.

1^o Dans quelle mesure Wölfflin a-t-il utilisé les concepts fondamentaux comme critère de style de l'art classique?

Nous pouvons répondre que quelques concepts ayant trait au style classique se trouvent bien dans les analyses en question, mais qu'ils n'ont aucunement été employés dans le sens d'un critère. De toute façon, il ne serait pas possible d'après les indications que Wölfflin nous donne à cette occasion, de classer ces deux oeuvres dans le cadre du schéma (et non du système) des concepts fondamentaux. L'on obtient que des indices caractéristiques de valeur toute relative quant aux diverses étapes de l'évolution d'un artiste, sans pouvoir les réunir par une notion supérieure. L'individualité unique de Dürer est à peine prise en considération car très souvent la Cène de Léonard de Vinci par exemple, est caractérisée dans des termes absolument identiques.

2^o Revenons encore une fois à la première analyse (Cène de 1510). Wölfflin nous parle du caractère pictural du dessin et — comme on est en droit de le déduire — de son effet pictural (puisque tout le charme du tableau repose sur le ton). Cependant, les moyens employés dans le détail appartiennent aux formes de présentation caractéristiques du style linéaire. Si nous acceptons, comme c'est l'intention de Wölfflin, de considérer ce dessin comme un spécimen tout relatif du style pictural (déjà **relativement** pictural pour l'art allemand, puisque Dürer a représenté pour son époque le **style linéaire**), l'analyse de la seconde «Cène» n'indique pas avec clarté la direction ultérieure de l'évolution du peintre. Wölfflin nous parle dans son ouvrage **l'Italie et le sentiment germanique de la forme** d'une évolution vers le style plastique, donc linéaire de Dürer. Logiquement, tout pas en avant dans les couples de concepts devrait, par contre, inévitablement comme nous dit Wölfflin, aboutir au style pictural. Cette opinion semble être parfaitement d'accord avec le début de l'analyse de la Cène de 1523. Les éléments linéaires du tableau (construction tectonique, symétrie etc.) ont été abandonnés; nous trouvons à leur place une succession librement rythmée. Mais — la clarté et la simplicité ont succédé à la complication embrouillée. Le «calme de la ligne» (de la table) représente un facteur essentiel du tableau. L'accent le plus fort du dessin est obtenu pourtant de nouveau au moyen de l'asymétrie: par le trou de la fenêtre dans le mur du fond. Si nous admettons donc que le tableau représente un style relativement pictural, les concepts fondamentaux cessent d'y être applicables; si nous considérons la tenue générale du tableau comme plastique, nous nous trouvons en contradiction avec la loi immanente du développement artistique rationnel qui, selon Wölfflin, devait être exprimée par les concepts fondamentaux.

Nous pensons donc qu'il est impossible, à vrai dire, d'aborder les exposés de Wölfflin avec les trois questions telles que nous les avons formulées. Non pas parce que nous considérons nos questions comme mal fondées, mais parce qu'il apparaît de plus en plus nettement (ce que nous allons démontrer encore plus explicitement par la suite) que Wölfflin en

personne a suivi dans ses descriptions et dans ses analyses un chemin absolument différent de celui qu'il indique dans ses «concepts fondamentaux...». Ces concepts représentent pour Wölfflin les formes de présentation les plus générales (et intentionnellement) dénuées de toute expression qui sont données à l'artiste. Il faudrait donc rechercher dans le cas de chaque artiste en particulier, comment il utilise ces formes de présentation, ce qu'il en fait et de quel contenu expressif il les remplit. Ce n'est qu'alors que l'on peut prétendre saisir l'individualité de l'artiste. C'est justement dans ce sens que nous interprétons la phrase suivante de Wölfflin: «ce n'est qu'au moyen de ces concepts purement formels que l'on peut établir des jugements de valeur artistique.»¹⁾ Nous y remarquons cependant que Wölfflin ne fait qu'indiquer les formes de présentation sans les interpréter. Nous allons montrer dans la partie critique de ce travail qu'il lui est impossible d'aboutir à une telle interprétation des formes de présentation, car ces formes sont et doivent rester, par leur essence même, dépourvue de toute expression et de tout contenu concret. Par ailleurs, Wölfflin ne se propose pas de nous exposer seulement les éléments visibles, mais il prend en considération tout aussi bien l'élément objectif (iconographique). Il emploie ainsi et à la fois divers facteurs de divers procédés, (critique du style, théorie de l'art, iconographie), sans leur donner un lien commun. Il ne peut donc arriver à une synthèse, à une connaissance entière de la personnalité individuelle de l'artiste.

Notre tâche consistait à expliquer en principe, au moyen des exemples choisis et commentés, l'application des concepts fondamentaux. C'est pourquoi nous croyons pouvoir nous abstenir de parfaire l'étude de l'autre série des concepts (celle du style baroque) de la même manière détaillée. Nous croyons toutefois important d'exposer au moins d'une façon succincte l'application des concepts fondamentaux dans le domaine de l'architecture et de la sculpture. Car nous aurons à rechercher dans la critique, dans quelle mesure les concepts Wölffliniens sont vraiment des principes artistiques, des concepts **fondamentaux** de l'histoire de l'art, dans quelle mesure ils permettent d'en saisir la structure propre.

Commençons par l'application des concepts à l'architecture et par les explications de principe que Wölfflin nous donne à ce sujet. Dans les arts tectoniques, les concepts apparaissent comme purement décoratifs, puisqu'ils y sont dégagés des exigences de l'imitation. «La peinture **peut** être tectonique, l'architecture est **forcée** de l'être». Les conditions ne sont naturellement pas tout à fait les mêmes pour la peinture et pour l'architecture, «cependant il n'y a là qu'une différence de degré». En ce qui concerne le concept du pictural et non-pictural par exemple, une telle différence réside dans le fait que «l'architecture ne peut devenir au même degré que la peinture un art d'apparence.» Tous les cinq couples de concepts peuvent être reportés à l'art tectonique. Prenons, par exemple, les concepts du planaire et du spatial qui, selon toute apparence, ne peuvent

¹⁾ L'art classique, p. 269

être appliqués à l'architecture ou, comme s'exprime Wölfflin de façon imagiée, les appliquer à ce domaine de l'art équivaldrait à parler de « fer en bois », c'est-à-dire à une contradictio in re. Cependant, les données sont absolument analogues à celles de la peinture. « Comment pourrait-on autrement, nous demande Wölfflin, désigner le processus que suit l'autel, où une construction purement frontale se transpose de plus en plus en profondeur, jusqu'à ce que, dans les églises pompeuses du baroque, nous trouvons finalement des autels dont le charme principal est contenu dans une succession de formes alignées les unes derrière les autres. Et si l'on analyse un ensemble d'escaliers ou de terrasses du style baroque, par exemple l'escalier espagnol à Rome, on s'aperçoit (pour ne considérer que ce seul fait) que la profondeur spatiale qui résulte déjà de l'orientation variée des marches, est devenue tellement efficiente, que les constructions classiques, si sévères au tracé en lignes droites, apparaissent planaires à côté de ceux là. » « Il est d'importance primordiale de dire que la seule existence objective de cubes et d'espaces ne contient en elle-même aucun indice stylistique. Le mot planaire ne veut pas dire qu'un édifice, en tant que corps géométrique, ne possède aucune saillie. » Wölfflin nous cite en exemple la Cancellaria et la villa Farnesina. Une construction circulaire peut parfaitement appartenir au style planaire, car elle présente sur tous les côtés le même aspect; aucun rapport entre l'arrière et l'avant plan n'est à établir. Ce sont pourtant ces rapports qui sont l'élément essentiel de la forme de présentation spatiale, aussi bien dans l'architecture que dans la peinture. Comme signes distinctifs des concepts de la forme ouverte et de la forme fermée nous pourrions citer, selon Wölfflin, par exemple la transformation des formes raides en formes plus flexibles. (« Le triangle d'un fronton se rammolite pour aboutir à des formes courbes et fluides, le cercle est souvent remplacé par l'ovale. ») Wölfflin souligne ici expressément qu'un attirail immuable de formes représente la condition primordiale d'une telle évolution transformatrice. La forme ouverte est, dans l'architecture, liée à la dernière phase d'un style. Les concepts de l'unité multiple et de l'unité indivise, ainsi que ceux de la clarté absolue et relative peuvent être reportés sur l'architecture sans aucune refonte. Au contraire, ces concepts affranchis de toute imitation, comme nous l'avons signalé plus haut, trouvent dans les arts tectoniques la plus éclatante confirmation.

En général, Wölfflin subordonne la sculpture au même ordre d'idées que l'architecture. Il relie les deux domaines même si intimement qu'il nous donne dans ses analyses des concepts de multiplicité et de l'unité les mêmes exemples pour l'architecture et pour la sculpture. En dernière analyse, il considère l'architecture et la sculpture du même point de vue que la peinture, c'est-à-dire qu'il n'étudie ces deux premiers domaines qu'en fonction de leur effet en tant qu'image. Il formule nettement ce point de vue dans plusieurs définitions: « Il va de soi que la figure plastique en elle-même est conditionnée exactement par les mêmes facteurs que la figure de la peinture. Le problème de la tectonique et de l'atec-

tonique ne se pose de façon spéciale en ce qui concerne la sculpture qu'après le choix de l'emplacement pour l'oeuvre terminée ou, en d'autres termes, le problème ne concerne que le rapport de la sculpture à l'architecture. »¹⁾

Si cet énoncé n'est déjà pas exempt d'objections du point de vue critique, il nous faut cependant établir avec netteté, avant d'aborder le chapitre concernant la sculpture, deux points importants: on ne trouve que peu d'exemples illustrant les couples de concepts pour la sculpture (pour les concepts de clarté relative et absolue, de tels exemples manquent totalement); même les fondements théoriques de la possibilité d'application de ces concepts sont sensiblement plus restreints et plus limités que dans le domaine de la peinture et de l'architecture. Il est également important, en ce qui concerne nos critiques ultérieures, qu'en énonçant ses points de vue sur la structure interne de la sculpture, Wölfflin revient avec insistance sur les différences qui séparent la conception des formes des diverses nations (Italie et Allemagne).

Si dans l'architecture nous avons rencontré certaines difficultés quant à l'application des concepts «planaire» et «spatial» il est tout aussi difficile d'opérer avec le concept «linéaire» dans le domaine de la sculpture. Le problème fondamental se trouve, selon Wölfflin dans le fait que «comme art des masses corporelles, la sculpture, au sens propre du mot, ignore toute ligne.» Nous aurons encore à revenir sur cette phrase. «Mais, — continue Wölfflin, il existe pourtant une opposition entre une sculpture linéaire et une sculpture picturale et l'effet des deux styles opposés n'est pas moins différent dans la sculpture que dans la peinture.» La sculpture dispose tout aussi bien du contraste des formes de présentation des styles de «l'être» et du «paraître» (style de l'apparence). Comme exemple de l'application de ces concepts à la sculpture, nous allons reproduire ici la brève analyse que fait Wölfflin du buste du cardinal Borghèse par Bernini.

«L'oeuvre de Bernini est conçue de telle façon qu'on ne peut s'en approcher par une analyse linéaire, ce qui veut dire que l'élément cubique se dérobe ici à toute perception tactile immédiate. Les plis et les surfaces de la robe sont non seulement animés de mouvement dans leur essence, — détail qui n'est que superficiel, mais ils sont intentionnellement traités dans un sens plastique illimité. Les surfaces paraissent tremblotantes et la forme s'évanouit sous la main qui la palpe. Comme de petits serpents, se tortillent les reflets lumineux des reliefs, faisant penser aux taches blanches lumineuses des dessins de Rubens. L'effet de la forme de l'ensemble ne vise plus le contour. Que l'on compare le tracé des épaules; chez Benedetto (statue de Pietro Mellini, Florence, museo nazionale) c'est une ligne calme, ininterrompue; ici c'est un contour qui tend à sortir, par son mouvement propre, de ses limites. Ce même mouvement se prolonge dans la tête. Tout est calculé pour donner une impression de fugitif et d'instable. Le caractère baroque du buste n'est pas déterminé par l'ouverture de la bouche; il apparaît dans l'ombre au-dessus du pli des lèvres, traitée comme quelque chose de plastiquement

¹⁾ Concepts fondamentaux, p. 159, souligné par moi, H. L.

secondaire. C'est au fond la même sorte de dessin que nous avons déjà trouvé chez Franz Hals et Lievens, bien qu'il s'agisse ici de la ronde bosse. En ce qui concerne la mutation de la forme tangible en une forme intangible, se dérobant au sens tactile et ne possédant qu'une réalité optique, les cheveux et les yeux sont toujours particulièrement caractéristiques. Le «regard» est obtenu ici par trois trous percés.»¹⁾

Cette analyse contient de façon implicite un concept qui mérite tout spécialement notre attention: celui de l'atectonique. Wölfflin parle sans faire de restrictions de «sculpture atectonique» quand il s'agit de la «rupture du rapport de parenté avec toute base architecturale.» Wölfflin compare l'atectonique d'une sculpture, le fait qu'elle se détache et se libère de son fondement architectonique (par exemple d'une niche) au rapport qui existe entre la toile et le cadre. Avec cette comparaison Wölfflin reste tout à fait logique envers lui-même; au fait, le contraire aurait été surprenant: nous avons vu, en effet, que pour Wölfflin «le problème du tectonique et de l'atectonique ne devient évident pour la sculpture . . . qu'en tant que problème de ses rapports avec l'architecture.» En dehors de ce cas, «la figure plastique en tant que telle est subordonnée exactement aux mêmes conditions que la figure de la peinture.»²⁾ Nous aurons à établir dans la partie critique de cette étude si cette conséquence comporte un caractère absolu, c'est-à-dire, si elle a une portée générale.

¹⁾ Concepts fondamentaux . . . pp. 63 et ss.

²⁾ Ibid. p. 159

CHAPITRE II.

1. LA THÉORIE DE L'HISTOIRE DE JACQUES BURCKHARDT.

Jacques Burckhardt est, aujourd'hui encore, considéré comme l'un des représentants les plus importants parmi les historiens allemands de la culture et de l'art. Les progrès accomplis depuis dans les moyens et les méthodes scientifiques, dépassent naturellement parfois ses résultats quant à l'exactitude, mais ils n'ont en rien diminué la valeur de ses oeuvres. Ainsi est-il toujours considéré comme le rénovateur et même comme le fondateur de la méthode moderne de l'histoire de la culture et de l'art. Ce sera précisément notre tâche de poursuivre le développement de la méthode burckhardtienne telle qu'elle se manifeste (ainsi qu'il est généralement reconnu), d'une façon particulièrement nette, dans les théories de son disciple et successeur Henri Wölfflin.

En situant notre étude sur Burckhardt d'après ce problème, notre sujet se trouve naturellement limité. Il ne peut être question pour nous ni de donner une image complète de la richesse immense des oeuvres de Burckhardt, ni d'épuiser le complexe de problèmes et de questions qui s'attachent tant à l'oeuvre qu'à la position historique de cet auteur. Notre tâche sera essentiellement de répondre à la question suivante: Dans quelle mesure et dans quel sens est-on justifié à considérer Burckhardt comme le prédécesseur et le maître de Wölfflin, en matière de méthode, comme le prétend Wölfflin lui-même?

Nous commencerons donc par exposer les problèmes, la méthode et les résultats de Jacques Burckhardt, avant que d'en faire une analyse critique.

Le choix parmi les ouvrages du savant suisse nous est implicitement donné par les sujets de ses différentes oeuvres. Nous y trouvons, d'une part¹⁾, trois grands ouvrages sur l'histoire de la culture: Le siècle de Constantin. La Culture de la Renaissance en la Italie et l'Histoire de la culture grecque; d'autre part, trois volumes d'histoire de l'art: L'histoire de l'architecture de la Renaissance en Italie, le Cicerone et Réflexions sur Rubens; enfin nous possédons le petit volume si précieux sur la méthode

¹⁾ Nous faisons abstraction dans notre étude des oeuvres de jeunesse de Burckhardt telles que le «Conrad von Hochstaden, Erzbischof von Köln», «die Kunstwerke der belgischen Städte», «Andreas von Krain und der letzte Konzilsversuch in Basel»; «Unveröffentlichte Vorträge» etc. et ses lettres entreront parfois dans le cercle de nos considérations, mais n'y jouent pas un rôle prédominant. — Pour l'étude des oeuvres de Burckhardt nous n'avons pu employer que l'édition de Kröner, la grande édition de Stuttgart étant inaccessible. Il semble bien d'ailleurs, que du point de vue scientifique, l'édition de Kröner mérite toute confiance.

et la conception de l'histoire de Burckhardt: Considérations sur l'histoire du monde, — édité après la mort de l'auteur d'après ses notes et ses cours.

Parmi ces oeuvres, nous considérerons plus particulièrement les suivantes:

- 1^o — Considérations sur l'histoire du monde
- 2^o — La culture de la Renaissance en Italie
- 3^o — L'architecture de la Renaissance; le Cicerone
- 4^o — Réflexions sur Rubens¹⁾

Cet ordre et ce choix nous sont dictés par les raisons suivantes: Les «Considérations sur l'histoire du monde» nous fourniront la base méthodologique de la conception de l'histoire de Burckhardt. Nous en trouverons une application dans la «Culture de la Renaissance». «L'architecture . . .» et «le Cicerone» nous donneront l'occasion de poursuivre le caractère de sa méthode dans le domaine de l'histoire de l'art, appliquée respectivement à une ou à plusieurs époques. Le livre sur Rubens, enfin, nous indique la façon dont Burckhardt traite l'oeuvre et le développement d'un artiste particulier.

Nous subdiviserons notre analyse des théories de Burckhardt en deux parties principales, comprenant respectivement l'exposé et la critique de la conception de l'histoire, et de la conception de la théorie de l'art. Les sujets des ouvrages de Burckhardt que nous venons d'indiquer ont été pour la plupart également étudiés par Wölfflin, ce qui nous facilitera la comparaison des deux oeuvres.

I.

Les considérations sur l'histoire du monde.

On constate, en général, chez Burckhardt, un véritable refus de toute systématique²⁾, et c'est là ce qui caractérise son oeuvre au point de vue de la méthode. Nous aurons donc à grouper les idées essentielles de Burckhardt dispersées plus ou moins arbitrairement dans son oeuvre entière. Nous nous excusons auprès du lecteur des répétitions rendues de ce fait inévitables.

Il est nécessaire de noter immédiatement que Burckhardt, bien qu'il parle de l'histoire du monde en général, restreint considérablement le sujet de ses recherches. Ainsi exclut-il, d'une part, toutes les questions concernant l'origine des phénomènes historiques,³⁾ l'état présumé des temps primitifs, bref tout ce qui a trait aux causes historiques des phé-

¹⁾ Weltgeschichtliche Betrachtungen (1^{re} édition 1905); Die Kultur der Renaissance in Italien (1^{re} édit. 1860) 18^{me} édit. 1928; Geschichte der Renaissance in Italien, t. I. Stuttgart 1878, 2^{me} édit. Verlag Ebner & Seubert. (1^{re} édit. 1867); der Cicerone, 1^{re} édit. 1855, réimpression du texte original par Kröner, 1925; Erinnerungen an Rubens, 1^{re} édit. 1898.

²⁾ cf. p. 6, Considérations . . .

³⁾ cf. p. 7, Considérations . . . : «On peut fort bien, dans toute étude, commencer par le commencement, sauf dans l'histoire.»

nomènes. Burckhardt, d'autre part, établit une distinction entre races «actives» et races «passives». Non seulement il rejette ces dernières de ses considérations, mais même parmi les premières, il écarte tels peuples dont la civilisation n'offre pas un tableau d'une clarté incontestable. A cela s'ajoutent encore d'autres restrictions d'ordre général. Burckhardt fait abstraction de toute une série de questions telles que celle de l'influence du monde extérieur sur les hommes (par exemple, la nature du sol, les différents climats etc.), des effets cosmiques et géographiques en général et enfin du mouvement de l'histoire de l'Orient vers l'Occident. (L'exclusion de ce dernier facteur serait-elle une pointe dirigée contre le compatriote de Burckhardt, Bachofen?)

En ce qui concerne l'Etat, la religion et la culture, qui forment le véritable sujet du livre et dont nous nous occuperons par la suite, Burckhardt circonscrit également ses recherches. Il écarte délibérément la civilisation des races noires et rouges qu'il qualifie parfois de «races de moindre valeur». Il renonce, de même, à considérer la culture des peuples nomades, comme il l'écarte plus tard, en parlant des crises mondiales, les invasions primitives, les migrations des peuples etc. . . .

En fait, ce que l'on trouve au centre de toutes les considérations de Burckhardt, c'est l'homme, l'homme en général, «tel qu'il fut, est et sera toujours», «l'homme qui souffre, aspire et agit». ¹⁾ Cette conception générale de l'homme domine toutes ses recherches et nous verrons que là où il parle des individus — dont le rôle et l'importance dans l'histoire sont pour lui prépondérants — il ne se départit pas de sa démarche abstraite. Ainsi, lorsque nous étudierons les différents domaines de l'histoire considérés par Burckhardt, serons-nous amenés chaque fois à parler de l'individu et de son influence sur le développement de l'Etat, des arts etc. Il nous suffira d'exposer ici le rôle et la place détenus par l'individu en général dans l'histoire.

Burckhardt assigne à l'individu dans l'histoire une attitude **purement passive**, mais il affirme, d'autre part, que ce sont précisément les «grands hommes» qui en déterminent le cours et le développement. Il est vrai que Burckhardt considère ces grands hommes comme une exception. Mais il n'exprime par là aucun jugement de valeur morale ou éthique exceptionnelle. Bien au contraire. Il n'est rien que Burckhardt, qui voit dans le fait d'être puissant un des signes caractéristiques des grands hommes, haisse et déteste autant que la puissance, ce «principe mauvais en soi». ²⁾ Son jugement repose ainsi sur un dualisme puisque aussi bien Burckhardt admire les qualités extraordinaires des grands hommes et reconnaît que la puissance leur est indispensable. Toute la conception du monde de Burckhardt est pénétrée de ce dualisme et nous aurons à y revenir plus d'une fois. Dans le caractère exceptionnel que présente l'existence de grands hommes, Burckhardt ne voit nullement un cas d'exception à la

¹⁾ Considérations . . . , p. 5.

²⁾ " " " pp. 36, 97.

loi de la détermination historique qui lui apparaît comme une loi de causalité. (Cf. p. 211, *Considérations...*) Ce qui distingue le grand homme des autres hommes c'est qu'il embrasse «le général et le particulier, le statique et le mouvant dans une seule personne». ¹⁾ Les définitions données par Burckhardt de ce qui constitue la grandeur des «grands hommes» sont corrélatives de sorte que la compénétration des différentes forces, phénomènes etc. dans leur caractère apparaît comme ce qui les distingue particulièrement. ²⁾ Nous avons tenu à exposer assez longuement la conception burckhardtienne du rôle des grands hommes car elle détermine, d'une façon générale, sa conception individualiste de l'histoire et, en particulier, sa conception de l'histoire de l'art.

Burckhardt voit dans l'humanité l'unité la plus grande qui embrasse les individus et leur masse. En ce qui concerne le rôle et l'importance de la masse dans le développement historique, il résulte déjà de la «théorie des grands hommes», que la masse, en tant que groupement de certaines forces ou de certains intérêts, ne peut jouer qu'un rôle insignifiant, dans le cours de l'histoire. Ce point de vue se manifestera plus nettement, lorsque nous exposerons la théorie de Burckhardt sur le mouvement de l'histoire en général, et sur les grandes crises et les révolutions en particulier où l'action de la masse comme élément moteur devient pour ainsi dire nulle. Nous verrons, en outre, dans la critique, qu'en différenciant l'humanité en couches ou groupes, Burckhardt ne suit absolument aucun principe et aucun système déterminés.

La plus grande unité différenciée est constituée par les races et tribus primitives ou par les peuples et les communautés, selon que Burckhardt fait appel à une théorie raciale ou à l'histoire politique du monde. Pour les temps modernes, Burckhardt établit une distinction générale entre les hommes cultivés et les non-cultivés; c'est une distinction empirique au même titre que celle qu'il établit entre citadins et paysans. La troisième distinction faite par Burckhardt semble correspondre à des données sociologiques, car, comme nous le montrerons dans la critique, il nous paraît impossible de reconnaître le principe qui est à sa base. Burckhardt parle tour à tour de classes, de castes, d'états, de puissants et de riches, de couches sociales en général, sans nous en donner une seule définition. Il en est de même pour sa notion de la société et de la sociabilité qui toutes deux (à une ou deux exceptions près: la société féodale et la société grecque d'Athènes) demeurent des notions générales employées parfois empiriquement, le plus souvent cependant, de façon abstraite. (Cf. les paragraphes sur l'Etat et sur la religion).

La notion fondamentale sur laquelle repose la conception de l'histoire de Burckhardt nous apparaît ainsi sous une forme mi-abstraite mi-

¹⁾ Il est remarquable que Burckhardt refuse le titre de grand homme à ceux-là mêmes dont il dit par ailleurs que les résultats de leur activité surpassent assurément ceux de tous les autres hommes: les grands inventeurs et tous ceux qui se sont illustrés par leurs découvertes. (Cf. p. 224, op. cit.). Ces derniers ne seraient pas «uniques» ni irremplaçables.

²⁾ op. cit. p. 229

empirique. Cette notion fondamentale («le phénomène capital de l'histoire») est «la force historique»¹⁾ qui représente un des deux supports de l'histoire ainsi qu'il ressort de cette phrase: «l'histoire est l'effet de ce phénomène capital».²⁾ Nous pouvons comparer cette force historique à une force physique, telle qu'elle est supposée par les physiciens aussi longtemps que le véritable moteur de tel effet leur est inconnu. (L'élan vital de Bergson pourrait être d'ailleurs également comparé, dans sa fonction, avec cette force). La comparaison avec une force physique est d'autant plus justifiée, que Burckhardt insiste fortement sur le caractère fermé en soi de la force historique, c'est-à-dire qu'il la décrit comme obéissant à la loi de la conservation de la matière. Cette loi s'exprime dans le fait que la force historique conserverait son unité grâce à des compensations. Les facteurs ou forces partielles qui se compensent sont, d'une façon générale, les différents peuples et les différentes cultures. En tels cas particuliers, après une guerre ou une épidémie, la loi de la compensation apparaîtra clairement dans l'accroissement de la population. Ici, Burckhardt rapporte la compensation à **la vie d'ensemble de l'humanité** dont il conçoit l'existence dans le sens de Schopenhauer. Une autre forme de la compensation, souvent moins claire sinon incompréhensible pour les hommes, peut apparaître dans le retard d'un événement qui semblait proche.³⁾ Il est intéressant de noter que Burckhardt voit également une sorte de compensation dans la substitution d'un domaine de la culture à un autre: ainsi l'essor de la musique dans la première moitié du XVIII^e siècle vis-à-vis de l'absence totale de poésie, et d'une activité peu importante de la peinture.

Le second support de l'histoire trouve son fondement dans l'esprit qui prend conscience de lui-même, en se développant et en s'élevant à une existence toujours plus autonome.

Le véritable sujet des recherches de Burckhardt se restreint finalement aux races actives, à la considération des trois domaines de l'Etat, de la religion et de la culture tels qu'ils se présentent chez ces races actives. Au sujet de celles-ci, Burckhardt ne nous dit absolument rien sur leur existence ni sur leur développement; il ne nous en donne aucune définition et ne montre pas davantage en quoi elles se distinguent des races dites passives. Ceci peut s'expliquer par le fait que Burckhardt, encore qu'il ne soit pas explicite, considère l'histoire toute entière sous l'angle de l'histoire de la culture.⁴⁾ Ce principe détermine toutes les considéra-

¹⁾ op. cit. p. 8.

²⁾ op. cit. p. 9.

³⁾ Burckhardt cite l'exemple de la non-unification de l'Allemagne sous Wallenstein (1629) et sous Gustave Adolf (1631) alors qu'elle aurait pu réaliser son unité. Mais cela n'eut été possible qu'en éternisant l'opposition profonde et dangereuse du peuple. Cet antagonisme n'aurait offert aucun danger en 1870.

⁴⁾ Cette façon de voir s'exprime déjà dans une lettre de jeunesse de Burckhardt où il écrivait (à Kinkel, le 21 mars 1842): «... Mes personnages sont essentiellement de figurants et même lorsqu'ils n'en ont pas l'air, je les sens comme tels. Il en est de même quant à mes études historiques: le fond (Hintergrund) est pour moi la chose principale et celui-ci je le trouve dans l'histoire de la culture...»

tions et tous les jugements de Burckhardt et nous fait ainsi comprendre que les « races actives » sont celles qui ont contribué au développement de la culture qu'il confond avec le développement général de l'histoire.

Burckhardt définit l'Etat, la religion et la culture comme étant nés des besoins politique, métaphysique et matériel-spirituel. Il assigne à la culture non seulement le domaine le plus vaste, mais c'est encore à elle, qu'incombe — comme élément mobile par rapport aux éléments stables de l'Etat et de la religion, — le rôle le plus important dans le développement historique général. Tout au moins est-ce la culture qui permet de constater le plus facilement ce développement.

Ce qui précède montre donc que pour Burckhardt les domaines stables de l'Etat et de la religion et le domaine mobile de la culture, sont totalement hétérogènes et impossibles à coordonner. Burckhardt reconnaît d'ailleurs lui-même, que son choix de ces trois domaines à l'exclusion de tous les autres est purement arbitraire et ne présente aucune valeur systématique. Il les décrit d'abord l'un après l'autre et étudie ensuite leurs rapports mutuels.

Il ne peut s'agir pour nous d'exposer ici en détail tout ce que Burckhardt dit sur ces trois domaines. Un tel exposé exigerait à lui seul plus de place que nous n'en pouvons disposer pour toute notre étude sur Burckhardt. Nous nous bornerons donc à esquisser les idées principales.

Une première difficulté surgit à ce sujet du fait que Burckhardt ne parle pas des domaines de l'Etat etc. . . . , mais les présente comme des forces potentielles (« Potenzen »). Peut-être pourrait-on interpréter cette expression avec Neumann¹⁾ comme des « types formels détachés abstraitement de l'histoire ». Cette formulation de Neumann présente l'avantage de caractériser exactement la façon dont Burckhardt considère ces domaines: comme des formes ou forces autonomes (qui apparaissent parfois comme des êtres vivants; cf. la partie critique) encore qu'elles se conditionnent réciproquement. Nous reviendrons sur cette définition contradictoire de Burckhardt au cours de notre critique.

Burckhardt émet, en ce qui concerne l'origine de l'Etat, les deux hypothèses suivantes (cf. p. 32, op. cit.):

1^o — La violence est le moteur du développement de l'Etat, car elle se trouve donnée dans l'inégalité des caractères humains. L'Etat serait simplement la mise en système de cette inégalité.

2^o — On trouve à la base de l'Etat un acte de violence, tel par exemple la fusion de tribus en vue de la guerre.

Nous retiendrons surtout de ces deux hypothèses les deux conséquences suivantes:

1^o — l'Etat n'est pas donné à priori; il est le résultat d'un développement.

¹⁾ Carl Neumann, Jakob Burckhardts politisches Vermächtnis. Deutsche Rundschau, 1907, t. 133, p. 47.

2^o — Le développement de l'Etat et de la société sont deux éléments strictement séparés qui n'ont aucun rapport. (Cf. à ce point op. cit., p. 31). Cette dernière opinion apparaît déjà clairement dans les caractéristiques consignées par Burckhardt à l'Etat moderne dont «les limites avec la société sont menacées d'une transformation totale». ¹⁾ Ou encore: «On exige aujourd'hui de l'Etat d'accomplir les tâches qui incombent, en fait, à la société dont on sait ou présume qu'elle ne les remplira pas». ²⁾ Burckhardt fait ici allusion au devoir qu'incomberait à la société d'assurer le droit à l'existence et au travail.

Il est intéressant de noter que Burckhardt qui ne cherche pas à s'expliquer les différentes formes d'Etats (cf. op. cit. p. 33) entend cependant déterminer la fonction et le sens de ce qu'il appelle des «principes d'Etat»: la grande puissance et la petite nation. Il aboutit alors à ces deux conclusions qui relèvent du domaine de la morale:

1^o — La grande puissance a pour tâche de rendre actives les couches passives de la population, de conserver des civilisations qui, sans elle, disparaîtraient, de développer des forces collectives tout en se plaçant au-dessus des partis et en se faisant elle-même le gardien de la justice.

2^o — Si ces deux dernières tâches incombent également à la petite puissance, celle-ci doit, en outre, accomplir une mission supérieure dans l'histoire: assurer la liberté de tous ses sujets.

Notons par parenthèse que le dualisme de jugement de Burckhardt auquel nous avons déjà fait allusion en parlant des individus exceptionnels, — se retrouve au sujet de l'Etat; Burckhardt voit, en effet, dans ce dernier à la fois une institution malheureuse et nécessaire. (Notinstitut).

Quant aux rapports entre l'Etat, la religion et la culture, nous pouvons résumer le résultat essentiel des recherches de Burckhardt comme suit: Au cours des temps, la nature de ces trois domaines est devenue si complexe qu'il est aujourd'hui quasi impossible de distinguer lequel des trois domaines fut à l'origine la condition des deux autres. Les rapports qui existent entre ces domaines n'ont pas un caractère de causalité à priori. Ce sont des rapports réciproques qui peuvent à tout instant se transformer en leur contraire. Dans ce qui suit nous n'exposons que ceux des rapports mutuels entre les trois domaines qui nous paraissent offrir un intérêt particulier pour notre étude.

En ce qui concerne les origines de la religion, Burckhardt émet plusieurs hypothèses dont nous exposerons les points principaux. En premier lieu, Burckhardt soutient que la religion ne s'est pas développée progressivement au sein d'une collectivité par cette collectivité; sa création doit avoir incombé à un homme exceptionnel qui, dans un moment particulièrement favorable a trouvé une expression correspondant au besoin métaphysique général: la religion serait née pour ainsi dire d'un seul coup.

¹⁾ op. cit., p. 135.

²⁾ op. cit., p. 96.

2^o — Burckhardt est enclin à admettre, que le sentiment d'angoisse, de la dépendance d'un être plus puissant, a pu présider à la naissance d'une religion.¹⁾

Le développement d'une religion dépendra de la nature du peuple ou du degré de son développement culturel. Ainsi, Burckhardt écrit qu'un peuple laborieux et actif est moins favorable au développement d'une religion que tel autre de nature contemplative et qui n'a pas à beaucoup travailler pour subsister.

De même que pour l'Etat, Burckhardt se refuse à voir dans les religions des nègres ou de peuples sauvages, l'état primitif et l'origine de toutes les religions développées. Burckhardt affirme son argumentation sur ce fait que les représentants de ces religions primitives ne sauraient développer spontanément l'esprit. (Cf. op. cit., p. 40). Burckhardt considère précisément la religion comme «le déclenchement primitif de l'esprit spontané». (Ibid. p. 41).

Dans ses rapports avec l'Etat et la culture, la religion constitue souvent l'élément primitif, conditionnant les deux autres. Dans ce cas, l'influence de la religion (surtout lorsqu'elle s'identifie avec l'Etat (théocratie)), présente presque toujours un caractère réactionnaire, qui est un obstacle au développement de la culture. Le cas inverse où la religion serait conditionnée par la culture, aboutirait nécessairement à une décomposition de la religion. C'est ce qui apparaît surtout dans l'influence exercée à son tour par l'art religieux sur la religion.

Comme nous ne considérons les oeuvres de Burckhardt que dans leur rapport avec celles de Wölfflin, il ne nous semble pas indiqué de présenter en même temps ses conceptions sur l'histoire et sur l'art; attendu d'ailleurs que Burckhardt lui-même, à la seule exception des «Considérations sur l'histoire du monde», ne le fait jamais. Nous exposerons donc dans ce chapitre ce qui dans ces «Considérations...» a trait à la culture, à l'exception du domaine de l'art, que nous nous réservons d'examiner dans un chapitre ultérieur consacré à la conception générale de Burckhardt sur l'art.

Burckhardt nous donne plusieurs définitions de la culture dont les principales peuvent être résumées comme suit:

1^o — La culture est la somme totale des développements de l'esprit qui se font spontanément et qui ne prétendent pas à une valeur universelle ou forcée.

2^o — La culture est le processus complexe et multiple par lequel l'activité naïve et raciale se transforme en pouvoir réfléchi et, au dernier stade suprême, en réflexion pure.

¹⁾ Burckhardt nous renvoi à ce propos au livre de F. David Strauss; ses idées peuvent également être comparées à celles, développées par Ludwig Feuerbach.

3^o — La forme extérieure d'ensemble de la culture, par opposition à l'Etat et à la religion, est la société au sens le plus large du mot.

La culture englobe donc toutes les manifestations matérielles et spirituelles de l'homme, car elle repose, comme nous l'avons déjà dit, sur ses besoins matériels et spirituels. Nous étudierons plus loin les rapports existant entre ces besoins, entre le besoin métaphysique et politique et de façon générale, nous examinerons le rôle que Burckhardt leur assigne dans l'histoire. Nous n'exposerons ici que les idées principales de l'auteur sur les différents domaines de la culture sans nous occuper de leur fondement ou du rapport existant entre leur fondement (le besoin matériel-spirituel) et leur suprastructure.

Deux exemples, concernant deux domaines différents de la culture, suffiront pour caractériser la manière dont Burckhardt considère les phénomènes culturels. Les langues, dit Burckhardt, sont la manifestation suprême de toute culture; elles ont leur origine dans l'âme humaine et constituent la révélation la plus directe de l'esprit des peuples. Si le langage tient le sommet de toute culture, c'est toutefois le commerce qui permet aux différents domaines et aux cultures inégalement développées des différents peuples de se rencontrer et d'agir les uns sur les autres, en faisant circuler les produits entre les peuples plus industriels et ceux moins habiles. L'effet principal du commerce consiste d'après Burckhardt en ceci qu'il excite la tendance spirituelle à l'imitation et réveille l'ambition jusqu'à ce que, grâce à ce désir d'imitation éveillé, les différents peuples en arrivent enfin à peu près au même degré de développement. Il est à remarquer que le court passage consacré au commerce dans les «*Considérations...*» constitue les seules considérations économiques faites par Burckhardt dans tout son ouvrage.

Burckhardt définit (op. cit. p. 26) l'histoire comme changement perpétuel. Il lui confère ainsi un caractère dynamique. Ce dynamisme s'explique par deux raisons, la première repose sur la structure de l'histoire et la seconde sur le caractère de l'homme. Avant d'entrer dans l'analyse de la structure de l'histoire, nous devons souligner son caractère spirituel qui détermine toute l'orientation du mouvement historique. Burckhardt définit, en effet, l'esprit comme un changement perpétuel et explique, en outre, que toute vie historique possède un côté spirituel. L'histoire est donc, premièrement, dynamique, parce que spirituelle; deuxièmement, il y a chez les hommes une tendance innée à des transformations périodiques.

En quoi consiste le mouvement historique et quel est son cours? Le mouvement (op. cit. p. 53) ne concerne que la **forme extérieure** de la vie historique, puisque les formes ne sont pas spirituelles et s'opposent, en principe, au mouvement dont l'esprit est le support. Le mouvement se présente ainsi à Burckhardt comme étant, d'un côté, la lutte de l'esprit contre les formes non-spirituelles et, de l'autre côté, comme limité, par

sa nature, au simple changement, car le contenu des formes reste le même. Il est donc exclu que ce mouvement puisse avoir un but — ce que nous examinerons plus en détail par la suite. Ce mouvement historique, cependant, n'a pas un cours égal, pas plus dans ses formes que dans son rythme. Burckhardt distingue en premier lieu le mouvement général tel qu'il apparaît dans l'action réciproque continue et dans la compénétration des différents domaines; puis le processus accéléré du mouvement tel qu'il se manifeste dans les crises et dans les révolutions.

Comment Burckhardt explique-t-il l'inégalité du cours de l'histoire? En procédant par éliminatoire, nous pourrions dire qu'il ne l'explique pas par un principe de causalité qui subordonnerait les différents domaines historiques les uns aux autres. Selon Burckhardt un tel rapport n'existe pas dans l'histoire. Les différents domaines se tiennent l'un à côté de l'autre et ce n'est qu'au sens d'un «à potiori» qu'il peut être question de temps à autre de la domination d'un domaine sur les autres. L'action des différents domaines entre eux peut tout au plus amener une accélération mais, en aucun cas, une modification du contenu du mouvement. La modification de forme du mouvement (les crises, les révolutions), son caractère abrupt périodique et la transformation en son contraire d'une de ses formes, trouvent leur explication dans la nature particulière de l'esprit. Il est intéressant de noter qu'au sein des différents domaines dont l'action réciproque permanente constitue le mouvement total de l'histoire, le mouvement historique se poursuit d'une manière inégale. Burckhardt en déduit que le développement de l'individu comme celui de chaque domaine n'est jamais proportionnel au développement de l'ensemble et que par conséquent le mouvement (le développement) ne peut jamais se rapporter à l'ensemble mais seulement à l'individu ou à un domaine particulier. Cette diversité dans les mouvements de chaque domaine doit d'ailleurs découler de l'hypothèse de Burckhardt sur la stabilité de l'Etat et de la religion, par opposition à la mobilité de la culture. Il s'ajoute, d'autre part, que ces 3 domaines sont basés sur des besoins humains, selon Burckhardt éternels. Retenons encore que pour lui, l'homme demeure toujours le même. Il est donc bien difficile dans ces conditions de s'expliquer le mouvement général de l'histoire, d'une part, et le mouvement particulier de chacun des domaines, d'autre part. Cette difficulté vient notamment de ce fait que Burckhardt nie tout but au mouvement historique. Celui-ci doit par conséquent se dérouler «aveuglement» (op. cit. p. 14). Le mouvement pour le mouvement qui n'est mû que par ses «propres forces internes», telle est la conclusion véritable de Burckhardt et qui, à vrai dire, nous apparaît plutôt comme une nouvelle hypothèse.

Il s'ensuit pour le mouvement de chaque domaine que

1° le mouvement peut fort bien s'opposer, et il s'y oppose réellement, à la loi générale du cours de l'histoire;

2° le processus dans ses formes accélérées est essentiellement déterminé par les «grands hommes».

En ce qui concerne le premier point, Burckhardt soutient que la dernière phase du mouvement de l'histoire, le déclin — qu'il oppose à celui de la nature — est caractérisée par ce fait qu'elle ne peut s'éteindre lentement que de sa propre mort. Ce n'est donc qu'au moment où le déclin apparaît de lui-même qu'il peut être accéléré par une intervention extérieure. Burckhardt souligne néanmoins que la disparition, par exemple d'une religion, ne peut résulter de sa propre décomposition ni être provoquée par l'apparition d'une nouvelle religion qui correspondrait d'avantage au besoin métaphysique momentané. La religion ne peut disparaître qu'à la suite d'une intervention extérieure des pouvoirs de l'Etat.¹⁾

En ce qui concerne le second point qui a trait à l'influence des grands hommes sur le cours de l'histoire, Burckhardt fait remarquer ce qui suit: les crises et les révolutions — qu'il considère d'une manière générale sans tenir compte de leurs distinctions sociale, politique ou religieuse — surgissent de l'énorme complexité des situations historiques. Il s'y trouve toujours un élément qui supprime et domine les autres, de telle sorte que les éléments opprimés cherchent une issue. «L'esprit populaire (au sens le plus large du mot) peut prendre conscience de son état d'asservissement. Dans ce cas, quelque chose éclate quelque part, qui trouble l'ordre public.» (op. cit. pp. 168, 169). Burckhardt se refuse, cependant, à rechercher si «l'esprit de l'époque» (sans parler de la «conscience populaire») «qui prépare les crises» est celui de «la grande masse de ceux qui partagent la même pensée» ou bien si cet esprit n'est pas plutôt «la cause suprême de leur déclenchement». (ibid. 169). Burckhardt se refuse de la même façon à poser la question de la liberté ou de l'oppression à propos des crises et des révolutions. Une chose est claire toutefois, c'est que Burckhardt attribue «aux grands hommes», dans le développement des crises, une importance de beaucoup supérieure à celle de la masse révolutionnaire. Il ne lui paraît pas possible qu'une crise puisse se déclencher sans l'intervention d'un homme extraordinaire incarnant la volonté (consciente ou inconsciente) des masses. Il parle à ce sujet de «fondateurs idéalistes» des crises. (op. cit. p. 176). «L'histoire aime parfois se condenser brusquement dans un homme auquel le monde va obéir... Ces hommes résument les Etats, les religions, les cultures et les crises.» (op. cit. p. 229) Nous trouvons un exemple frappant de cette théorie des grands hommes dans cette phrase où Burckhardt s'extasie devant ces éminences qui peuvent «faire passer brusquement tout un peuple d'une civilisation à une autre,» par exemple de la vie nomade à la vie de conquête tel les Mongols sous la direction de Gengis-Khan.»

Le mouvement historique est dans ces cas soumis à la volonté d'un seul homme.

Mais dans quelle mesure peut-on, d'après Burckhardt, attribuer une volonté consciente à l'homme? C'est là une question importante pour la

¹⁾ Burckhardt ajoute par ailleurs que le développement de la religion et de la culture peut toujours être conduit par l'Etat.

conception du développement de l'histoire. Cependant nous examinerons la conception de Burckhardt en écartant momentanément la question de la liberté de l'individu. Comme premier point, nous aurons à établir ce que Burckhardt entend au juste par «développement», attendu qu'il exclut d'une manière formelle toute notion de progrès.

Il est intéressant de noter que Burckhardt — qui soutient par ailleurs que l'homme demeure constamment le même et que tous les hommes sont semblables, — souligne que la cause du développement historique réside précisément dans l'inégalité des types humains. Burckhardt pose même cette équation: inégalité = développement. (op. cit. p. 25). Et il conclut ses considérations sur les changements de la société actuelle et sur la conception moderne de l'Etat en ces termes: «La morale de cette histoire est que l'inégalité humaine reviendra un jour à l'honneur». ¹⁾

Burckhardt écrit à un autre endroit que l'histoire commence par une rupture, celle de la nature par suite de l'éveil de la conscience humaine. Bien qu'il fasse dépendre le développement historique de la conscience humaine, Burckhardt conteste qu'il ait un but. Comme pour lui, un tel but ne signifierait pas autre chose qu'un avenir connu à l'avance, il lui est facile de conclure à un non-sens. ²⁾ Nous aurons justement à examiner dans la suite si le non-sens ne réside pas plutôt dans cette interprétation du «but» par Burckhardt. Nous pouvons d'ores et déjà tirer les conséquences suivantes de la conception du développement de l'histoire de Burckhardt:

1^o — Celui-ci se fonde dans le fait que les hommes sont différents bien que leur nature générale soit la même; il présuppose la conscience humaine.

2^o — Le développement historique n'est orienté vers aucun but.

Le mépris de Burckhardt pour toute recherche historique à caractère chronologique découle logiquement de sa conception de l'histoire d'où il exclut toute notion de progrès historique. Il se représente l'histoire comme un énorme planisphère embrassant tous les phénomènes matériels et spirituels de la vie historique qui s'y trouvent par conséquent disposés les uns à côté des autres. En d'autres termes, la seule possibilité qui soit de considérer l'histoire est donc d'en examiner la diversité par coupes transversales. C'est là pour Burckhardt la seule façon de considérer l'histoire sans «idées préconçues», à l'encontre de Hegel qui part d'une théodicée ou des socialistes avec «leurs histoires du peuple». ³⁾ «Ces deux dernières conceptions aboutissent nécessairement à un programme des plus optimistes du développement historique.» Elles sont par conséquent incapables de reconnaître la véritable structure de l'histoire ou bien alors elles sont contraintes de la falsifier. (Cf. op. cit. p. 5).

¹⁾ op. cit. p. 136

²⁾ op. cit. p. 14

³⁾ op. cit. p. 5

Quelle est donc la structure de l'histoire d'après Burckhardt? Nous avons vu qu'il considère l'esprit conscient et la force historique comme les deux supports de l'histoire. Il apparaîtra maintenant que la structure de ces deux supports se confond, selon Burckhardt, avec la structure même de l'histoire. L'histoire est basée sur l'esprit, mieux, l'histoire tout entière n'est que la continuité de cet esprit qui est éternel, encore qu'il se transforme perpétuellement. Burckhardt conclut donc, que ce que nous pouvons reconnaître comme la structure de l'histoire, c'est l'unité, la compénétration des deux données suivantes, «identiques en elles-mêmes»:

a) tout ce qui est spirituel possède un côté historique qui se révèle comme changement, comme quelque chose de conditionnel;

b) tout ce qui est historique offre un côté spirituel, par lequel le facteur historique se rattache à l'éternité.¹⁾ En d'autres termes, cela signifie donc que Burckhardt, d'une part, supprime le caractère absolu de l'esprit par l'intervention de l'être, du facteur historique, et que, d'autre part, il confère à l'être, à la vie historique un caractère tendant à l'absolu par la participation de l'esprit. Mais l'histoire englobe également les facteurs matériels dont le caractère est également changement. Seul l'esprit, cependant, qui s'exprime et se manifeste sous des formes extérieures multiples, est la force motrice de l'histoire. Mais nous savons que Burckhardt distingue nettement entre cette force motrice de l'histoire qu'est l'esprit, et la force historique qui embrasse la vie historique tout entière.

Le rapport entre ces deux éléments est des plus étroits et on ne saurait isoler la force historique de l'esprit. Ce rapport apparaît comme suit: L'esprit prend conscience de lui-même. Cette élévation vers la conscience est, d'une part, le résultat de la satisfaction d'un besoin matériel humain (cf. p. 51). Burckhardt soutient, d'autre part, que l'instant où l'esprit prend conscience de lui-même marque le commencement de l'autonomie de l'esprit. Cette autonomie de l'esprit qui n'est rien d'autre que sa conscience de lui-même, s'exprime inégalement dans les trois «forces potentielles»: l'Etat, la religion et la culture. C'est uniquement dans le domaine de la culture que l'esprit peut se développer à sa plus haute autonomie: l'esprit de l'humanité, incarné par les «grands hommes». La force historique apparaît selon Burckhardt comme le phénomène qui englobe toutes les manifestations de l'esprit dans ses formes extérieures. Elle embrasse donc les formes des différents besoins humaines: les formes de l'Etat, les différentes religions, les idéologies etc.; mais elle englobe également tous les phénomènes matériels de l'histoire. Or, les formes ne sont pas, dit Burckhardt, de nature spirituelle, mais statique; elles s'opposent à l'esprit qui les combat constamment, car le propre de l'esprit est de se transformer continuellement. Mais, en se transformant, l'esprit se développe et développe par suite de nouveaux phénomènes dont

¹⁾ op. cit, p. 7

les formes extérieures constituent le contenu de la force historique. C'est donc l'esprit, parce qu'il est éternel, qui assure la continuité de l'histoire.

Une question se pose toutefois: comment les formes des choses entrent-elles dans la force historique? Burckhardt répond une première fois: «les formes se développent à partir de cette force»,¹⁾ ce qui signifierait, que c'est la force historique qui **crée** la vie historique. Mais Burckhardt écrit également que «les formes historiques «s'accrochent» à la force historique». ²⁾ S'il en est ainsi, l'origine de ces formes serait à rechercher ailleurs que dans la force historique. Bref, nous voyons jusqu'ici que pour Burckhardt la structure de l'histoire est essentiellement métaphysique; elle repose sur une base spirituelle et embrasse (d'une manière non encore déterminée) les formes extérieures des choses.

Nous avons vu que la continuité de l'histoire est assurée par l'esprit. Quelle est la relation entre cet esprit et l'esprit humain? Burckhardt nous dit que la continuité de l'histoire ne peut être reconnue ou, autrement dit, ne peut se réaliser que **dans** l'esprit humain et **par** l'esprit humain: «Cette continuité est d'un intérêt essentiel pour notre existence humaine; elle est une preuve métaphysique de l'importance de sa durée. Car nous ne savons pas si la continuité de l'esprit pourrait exister sans que nous le sachions dans un autre organe que nous ne connaissons pas; en tout cas, nous ne saurions nous en faire une représentation. Nous devons donc ardemment souhaiter que la conscience de cette continuité vive en nous.»³⁾ Comme Burckhardt écrit par ailleurs qu'il existe de grandes lacunes dans la continuité des «souvenirs spirituels», c'est-à-dire que nous ne pouvons reconnaître, pendant de longues phases, la continuité de l'esprit de l'histoire, nous devons donc supposer que cet esprit de l'histoire est différent de notre esprit humain, bien qu'il ne puisse se réaliser que par lui. Mais cette question de la relation entre l'esprit de l'histoire et l'esprit humain devient d'autant plus complexe que l'esprit de l'histoire semble bien être celui dont le développement est conditionné par la satisfaction des besoins humains.

Considérons tout d'abord d'une façon générale la nature, la fonction et les rapports des différents besoins énoncés par Burckhardt: le besoin politique, le besoin métaphysique, le besoin matériel-spirituel.

Ce qui unit ces trois besoins principaux (Burckhardt parle encore d'autres besoins, par exemple celui des artistes de s'exprimer par des formes; les besoins toujours croissants des hommes modernes etc.) c'est qu'ils sont des besoins humains. Leur nature est cependant différente et même opposée. Burckhardt n'examine pas lequel de ces trois besoins est le primordial; il déclare cette question «inutile» (op. cit., p. 29). Nous verrons néanmoins, qu'il établit une suite dans le développement de ces besoins, du moins en ce qui concerne la priorité du **besoin matériel-spirituel**.

¹⁾ op. cit. p. 8

²⁾ *ibid.*

³⁾ op. cit. p. 289

D'une façon générale, Burckhardt considère ces besoins comme éternels. L'Etat, la religion et la culture correspondent à ces besoins: l'Etat et la religion expriment respectivement le besoin politique et le besoin métaphysique. Quant à la culture, Burckhardt se contente de la désigner comme «correspondant au besoin matériel-spirituel».

Il distingue dans la culture deux parties dont l'une comprend «tout ce qui est produit spontanément pour le progrès de la vie matérielle» et l'autre «tout ce qui est produit spontanément comme expression de la vie spirituelle et éthique». ¹⁾ On pourrait aussi se demander si l'Etat, la religion et la culture doivent être considérés comme la **réalisation** des besoins, c'est-à-dire comme l'expression de leur satisfaction. Ou bien simplement comme les seules formes dans lesquelles les besoins peuvent se manifester. Mais là, Burckhardt nous laisse dans l'indécis. Notons que seuls les besoins sont éternels, tandis que leurs formes historiques peuvent se transformer ou périr. Burckhardt dit, en outre, que les besoins, tout en étant éternels, peuvent se modifier. Comme nous l'avons déjà remarqué, il n'existe, d'après Burckhardt aucun rapport fondamental entre ces différents besoins; seules leurs formes influent les unes sur les autres, se compénètrent ou se subordonnent à tour de rôle. Il n'est de rapport dialectique qu'entre le besoin matériel et le besoin spirituel. C'est ce que Burckhardt entend exprimer dans sa formulation du besoin «**matériel-spirituel**».

Il est important de noter, que Burckhardt établit dans ce rapport dialectique la priorité formelle du besoin matériel: la production matérielle, destinée à satisfaire les besoins matériels, libère un excédent spirituel, l'esprit, qui, à son tour, provoque la naissance de besoins spirituels. «Et avant que l'homme s'en soit lui-même aperçu, un nouveau besoin, tout différent de celui qu'il travaillait à satisfaire, s'est éveillé en lui. Ce besoin s'accroît et agit à son tour.» ²⁾ Burckhardt soutient ainsi une thèse qui s'apparente à la conception matérialiste-dialectique de l'histoire; l'analogie se révèle notamment dans les passages suivants: «Il n'est pas indispensable de connaître l'incitant matériel de chaque phénomène spirituel encore qu'on pourrait le découvrir.» ³⁾

Burckhardt reconnaît donc ici le fondement matériel de l'esprit. Mais, il ajoute immédiatement: «Une fois qu'il a pris conscience de lui-même, l'esprit se forme seul son monde» ou encore, l'esprit devient «esprit conscient, réflexion, parole, oeuvre-d'art». ⁴⁾ Burckhardt fait ainsi naître l'esprit lui-même d'un besoin humain, ce qui modifie entièrement la structure de l'histoire qui, tout en étant déterminée dans son mouvement et dans ses formes par l'esprit, trouve donc son fondement dans les **besoins humains**.

¹⁾ op. cit. p. 29

²⁾ op. cit. p. 60

³⁾ ibid.

⁴⁾ ibid.

Quant au rapport entre cet esprit de l'histoire et l'esprit humain, nous croyons pouvoir répondre de la façon suivante: l'esprit de l'histoire se confond non pas avec l'esprit humain, avec l'esprit propre à tout être individuel, mais avec l'esprit de l'**humanité** qui, dans l'histoire et par l'histoire prend conscience de ses multiples transformations et n'existe donc que dans la continuité de l'histoire, c'est-à-dire dans sa propre continuité. Cette identité de l'esprit de l'histoire et de l'esprit de l'humanité apparaîtra plus conséquente encore, si l'on se souvient que Burckhardt confère véritablement une vie propre à l'humanité (cf. p. 41). Ainsi est-il compréhensible que Burckhardt, en parlant de l'esprit de l'humanité, de l'esprit de l'histoire, puisse le concevoir «comme la vie d'un seul homme». ¹⁾

Nous devons maintenant nous demander si l'homme, en général peut d'une quelconque façon déterminer le cours de l'histoire? Autrement dit: l'homme, d'après Burckhardt, est-il capable de faire l'histoire ou l'histoire se fait-elle elle-même? Notons immédiatement que Burckhardt donne à ce problème de la liberté de l'homme une réponse qui n'est absolument ni négative ni affirmative. En parlant des crises, Burckhardt pose, en effet, cette question: peut-on éviter, ou, d'une manière générale, influencer sur le cours des crises? (op. cit. p. 168). Burckhardt répond oui, **en principe**. Mais il ajoute **qu'en réalité** ce cas est tout à fait exceptionnel car les hommes n'acceptent guère de se modifier, même lorsqu'un changement d'attitude pourrait seul empêcher leur chute. Il cite à ce propos, entre autres, la vieille noblesse et le clergé français de 1789. Cet exemple montre d'ailleurs nettement, comment Burckhardt considère l'histoire concrète: il cherche toujours à reconnaître la nécessité de tel ou tel événement, mais cela non pas dans le sens d'une nécessité concrète, comme l'effet d'une cause déterminée, mais plutôt comme une nécessité générale et abstraite qui concerne l'histoire tout entière. Le fait isolé, l'événement particulier ne sont considérés par Burckhardt que sous l'aspect d'une généralité abstraite: la nécessité historique concernant la continuité de l'esprit. ²⁾

Nous retrouvons ici la même manière de généralisation abstraite appliquée par Burckhardt à l'existence des individus lorsqu'il lui la soumet à la notion chez lui fondamentale de «l'homme toujours semblable». La liberté de l'homme en face de la nécessité historique réside, selon Burckhardt, dans la connaissance du développement de l'esprit. L'homme est un être spirituel, il est ainsi capable de reconnaître la continuité de l'esprit dans l'histoire. La liberté de l'homme, conclut Burckhardt, lui est donnée dans la connaissance de l'histoire, accessible par la contempla-

¹⁾ op. cit. p. 270

²⁾ Cette façon de voir se trouve le plus nettement exprimée dans les passages suivants: «Le spectacle de la Révolution française . . . nous a donné l'habitude de rechercher non seulement les causes matérielles mais surtout les causes idéologiques et leur brusque transformation visible en conséquences matérielles. Toute l'histoire du monde, pour autant que les sources y suffisent, pourrait nous offrir le même enseignement, mais l'époque de la Révolution française, et les événements qui la précéderent, est celle dont l'enseignement est le plus direct et le plus clair.» op. cit. p. 16

tion: «La contemplation est notre liberté, en pleine conscience de notre enchaînement général et du flot des nécessités». ¹⁾

Cet enchaînement général et ces nécessités sont précisément les éléments qui font obstacle au pur développement autonome de l'esprit. Ils représentent également l'existence nécessaire et éternelle des besoins politiques et métaphysiques dont les formes d'expression s'opposent au développement de l'esprit. Mais l'enchaînement principal consiste nécessairement dans l'impossibilité où se trouve l'homme de connaître le but et le sens du développement historique. Il s'ensuit que la liberté humaine ne peut être, selon Burckhardt, qu'une liberté purement abstraite, une liberté dénuée de toute action, une liberté qui ne peut même se concevoir que dans l'inactivité totale. L'homme souffre naturellement de tous les liens et de toutes les nécessités de l'histoire; il doit subir passivement la «force historique» de son temps et il ne parviendra à la liberté abstraite que grâce à la possibilité qu'il a de «surmonter grâce à l'esprit» les choses «d'atteindre à la faculté d'isolement d'un Archimède» ²⁾, de contempler les événements du seul point de vue de la connaissance.

Cette conception de l'histoire et du rôle de l'individu dans l'histoire est donc basée sur les trois prémisses subjectives suivantes:

1° — Tous les hommes sont et demeurent semblables;

2° — L'inégalité des individus est innée;

3° — La contemplation de l'histoire s'identifie avec la liberté humaine.

Les conclusions ultérieures tirées par Burckhardt de cette conception de l'histoire donnent de nouvelles prémisses, découlant des prémisses précitées. Burckhardt pose ainsi que: «L'histoire est coordination» ³⁾. Il écrit par ailleurs: «L'histoire est la moins scientifique de toutes les sciences; elle nous relate simplement un grand nombre de choses intéressantes». ⁴⁾

Burckhardt reconnaît d'ailleurs lui-même, que son procédé est purement subjectif; plus encore, il nie la possibilité d'une méthode objective: «Toute méthode est contestable et aucune n'est définitive... Notre démarche de pensée ne prétend nullement être systématique...» ⁵⁾

Quelles sont donc les caractéristiques de son procédé? En premier lieu, Burckhardt n'entend analyser l'histoire que par coupes transversales; en ce faisant, il n'aspire nullement, comme il le dit lui-même, à établir un système. Burckhardt cherche simplement à saisir plus facilement la multiplicité en procédant d'une façon empirique. Car, ce sont les perceptions empiriques, dit-il, qui éveillent en nous des choses apparentées à celles que nous voulons comprendre. Cette compréhension

¹⁾ op. cit. p. 11

²⁾ op. cit. p. 8

³⁾ op. cit. p. 4

⁴⁾ op. cit. p. 83

⁵⁾ op. cit. p. 6

des choses embrasse le particulier comme le général.¹⁾ Les coupes transversales présentent pour Burckhardt une importance capitale, car il croit ainsi pouvoir faire une analyse comparée de l'histoire, ce qui est, en effet, le but principal de ses recherches.

Burckhardt entend, par ce procédé, faire ressortir ce qui est typique, général et itératif. «L'évènement particulier ne doit donc pas être considéré pour lui-même, mais seulement comme témoin du général; car cette réalité que nous cherchons, ce sont les façons de penser qui sont au même titre des faits.»²⁾ Il est ainsi naturel que Burckhardt aboutisse à une conception pour ainsi dire statique de l'histoire, car à ne regarder que le typique, ce qui est général doit se confondre nécessairement avec ce qui est constant.³⁾ C'est ainsi que Burckhardt indique au lecteur (dans «l'histoire de la culture grecque») qu'il va étudier le «Grec éternel». On voit ici comment Burckhardt fait entrer dans l'objet de sa recherche, dans sa méthode même, ce qu'il lui faut démontrer: il identifie le but avec la prémisse, en déclarant au départ que les hommes sont toujours semblables. Nous pouvons même dire que le général pour Burckhardt c'est précisément le constant, tandis que le mouvement s'identifie avec le particulier. Nous avons vu que le mouvement (le particulier) est dû exclusivement à la transformation permanente de l'esprit qui est éternel (général); le mouvement n'est ainsi pas autre chose que l'expression de cette transformation. Les recherches de Burckhardt vont donc s'orienter vers l'analyse du mouvement (du particulier), pour en saisir la cause constante, la transformation de l'esprit éternel, bref le général, qui s'identifie avec l'esprit de l'humanité. En d'autres termes: Burckhardt entend, à l'aide de ses moyens subjectifs, reconnaître le côté objectif de son sujet: l'histoire. Comme nous l'avons montré, Burckhardt ne considère que l'histoire de l'esprit humain, composée d'éléments matériels et spirituels. Parmi tous les éléments qui s'opposent au développement spirituel, il n'examine, d'autre part, que les formes originaires de l'esprit, ou bien des éléments qui s'opposent à notre connaissance. Burckhardt définit ces derniers comme des forces latentes matérielles et spirituelles et comme des impondérables spirituels qui peuvent brusquement transformer le monde.

La nature n'entre donc jamais dans les considérations de Burckhardt, à moins d'interpréter ce qu'il nomme des «forces matérielles» comme des données naturelles. Burckhardt sépare strictement la nature et l'histoire humaine, qu'il considère comme étant essentiellement différentes. Les caractéristiques principales de la nature qui, selon Burckhardt, s'opposent à celles de l'histoire sur tous les points, sont les suivantes:

¹⁾ Depuis, Dilthey a établi une distinction entre le particulier que l'on peut comprendre et le général que l'on ne peut que saisir.

²⁾ Histoire de la culture grecque, p. 2

³⁾ *ibid.*

On trouve dans la nature, au sein d'une immense variété des espèces, une réelle uniformité des individus. Ces derniers sont créés suivant un instinct originel (*urtümlicher Trieb*) d'après quelques types originaux qui se développent organiquement en se modifiant à peine.¹⁾ Toute espèce de la nature posséderait absolument tout ce dont elle a besoin pour vivre, sans quoi elle n'existerait ni ne se reproduirait. Le déclin de la nature ne pourrait se produire que par suite de causes extérieures. Bref, l'origine de la nature demeure obscure. Son développement est à peine perceptible et c'est pour cette raison que la mort ne peut être déterminée que par des causes extérieures.

L'origine de l'histoire, par contre, est reconnue par Burckhardt dans l'éveil de la conscience humaine. Ce qui signifie précisément «une rupture avec la nature», (*op. cit.* p. 25) ainsi qu'avec l'existence des hommes inconscients tels qu'ils vivaient à l'état primitif. Il existe dans une seule espèce une variété infinie d'individus; or, le développement de l'histoire trouve son fondement dans l'évolution de ces individus, dans ce fait, que les hommes (les peuples) ne possèdent pas tout ce dont ils ont besoin pour vivre. C'est en cela que l'histoire s'oppose essentiellement à la nature. Les hommes doivent se procurer tous leurs moyens d'existence: telle est la base du développement historique. Et comme cette nécessité n'existe pas dans la nature, il devrait donc s'ensuivre que celle-ci n'a pas d'histoire. Cela ressort clairement de ce que Burckhardt écrit sur la différence existant entre les unités **organiques** données de la nature: *regnum, genus, species* — et les unités non données organiquement à priori de l'histoire: peuple, famille, groupe. Les unités historiques sont, selon Burckhardt, les résultats d'un lent développement qui, il est vrai, peut conduire à une unité organique, tel le lent développement de l'esprit populaire spécifique qui conduit à la communauté du peuple (*Volkstum*). Mais cet esprit spécifique populaire représente, de son côté, un processus qui repose, d'une part, sur des facultés innées et, d'autre part, sur une accumulation d'expériences. En expliquant ainsi l'origine du peuple comme le produit d'un développement et d'une suite de changements, Burckhardt ne nie cependant pas, qu'il puisse y avoir également un développement antérieur à la naissance des espèces. Mais ce dernier (qui s'oppose d'ailleurs au prétendu «instinct originel») n'a pu s'accomplir, même sur l'accumulation d'expériences, que très lentement, parce qu'il ne s'y trouve pas — comme dans le processus historique — un esprit conscient qui le pousse et l'accélère. Ce processus historique dans le cas, par exemple de la communauté du peuple, est en outre, influencé par les contrastes ou les parentés qu'un peuple rencontre au cours de son développement. Les peuples ne sauraient être considérés, selon Burckhardt, comme des données absolument à priori. Il rejette toute explication des origines historiques, en général, qui se fonde sur

¹⁾ Burckhardt cite en faveur de cette assertion le fait que les bâtards sont stériles ou disparaissent très vite.

des comparaisons d'un peuple avec un autre, d'une race avec une autre race.

Dans la citation suivante où il parle des notions de bonheur et de malheur dans l'histoire, on se rend parfaitement compte de l'impossibilité pour Burckhardt de concevoir une histoire de la nature: «Si nous faisons abstraction d'un stade primitif ou naturel où tous les jours comme tous les siècles se ressemblent jusqu'à ce que la vie historique commence par une rupture...»¹⁾ En un autre endroit, Burckhardt se demande d'ailleurs s'il y a lieu de parler d'une histoire des sciences naturelles et d'une histoire des mathématiques. Sans répondre d'une manière absolument négative à cette question, il se contente de dire que l'histoire des idées ne devrait pas, en tous cas être isolée de ces deux domaines scientifiques qui sont «les résultats les plus gigantesques du développement de l'esprit».²⁾ Mais la question inverse se pose également: si les sciences naturelles n'ont pas d'histoire ou si elles ne peuvent être soumises à la méthode employée par Burckhardt à propos de l'histoire en général, cette dernière ne pourrait-elle pas alors être examinée du point de vue de la méthode des sciences naturelles? En d'autres termes: y-a-t-il une différence fondamentale et nécessaire entre la méthode des sciences naturelles et celle de l'histoire? Burckhardt ne répond pas directement, mais fait une remarque sur leur rapport qui permet une interprétation affirmative. Il dit, en effet: «L'amitié entre les sciences naturelles et l'histoire ne repose pas seulement sur le fait que les premières n'exigent rien de l'autre, mais également sur ce que ces deux sciences sont les seules qui peuvent considérer les choses d'une manière objective et les traiter sans pragmatisme.»³⁾ Burckhardt constate ici l'existence d'une objectivité dans l'histoire. Mais il souligne que la science de l'histoire est néanmoins incapable de saisir scientifiquement cette objectivité. Une seule conclusion s'offre donc à nous: la méthode des sciences naturelles et celle de l'histoire se distinguent d'une manière fondamentale, sinon s'opposent totalement.

Pour Burckhardt les notions historiques doivent être «aussi peu rigides et le plus ouvertes que possible».⁴⁾ Mais ceci suffit-il pour en déduire que les notions historiques n'ont pas un caractère scientifique ou du moins dans une très faible mesure seulement? Il n'est donc pas étonnant que Burckhardt ne puisse, quant à lui, concevoir des lois scientifiques de l'histoire, dont il ne nie d'ailleurs pas absolument l'existence. Burckhardt se refuse toutefois à leur accorder une quelconque valeur tout comme il se refuse à s'en servir. Ces lois, il les considère définitivement

¹⁾ op. cit. p. 261

²⁾ op. cit. p. 23

³⁾ op. cit. p. 24

⁴⁾ op. cit. p. 83

comme «imprécises et contestées.»¹⁾ La raison véritable de cette attitude de Burckhardt n'apparaît clairement que dans l'analyse du rapport qu'il voit entre l'histoire et la philosophie ou plutôt l'abîme qui, selon lui, sépare la philosophie et l'histoire et vice versa.

Qui dit philosophie dit subordination, l'histoire, par contre, signifie coordination.²⁾ Burckhardt en déduit que l'histoire est non-philosophie et la philosophie non-histoire. La philosophie de l'histoire est donc une contradiction in adjecto.³⁾ La différence entre ces deux domaines ne réside pas uniquement dans leurs caractères; elle résulte, par ailleurs, de leurs objets respectifs qui, à première vue, semblent identiques, car tous les deux se rapportent à l'homme. Mais la philosophie traite du général, tandis que l'histoire ou plus exactement l'historien ne peut saisir que des **parties** du monde du fait précisément (et ici nous revenons à notre point de départ) qu'il ne peut établir de lois.⁴⁾ Le philosophe, lui, le peut grâce à la logique qui permet d'établir des notions précises, scientifiques. S'il en est ainsi, on pourrait peut-être demander pourquoi Burckhardt désigne la philosophie de l'histoire comme une contradiction in adjecto? La philosophie de l'histoire, répond Burckhardt, considère les phénomènes historiques dans leur ordre chronologique, dans leur développement, dans leur changement continu qui ne sauraient être reconnus exactement par les lois de la logique. Les transitions, ajoute Burckhardt, se dérobent à la connaissance logique. Burckhardt se refuse ainsi catégoriquement à voir dans la philosophie de l'histoire une faculté de connaissance de l'histoire. Rien de semblable dans la philosophie pure, écrit Burckhardt.

La philosophie est pour lui de beaucoup supérieure à l'histoire dans le domaine de la connaissance de ce qu'il appelle «l'énigme de la vie» ou «sens de l'histoire». Or la science de l'histoire ne saurait saisir ce «sens de l'histoire» ou pour résumer d'un mot, l'histoire tout court. Celle-ci n'est accessible qu'à des facultés étrangères à l'histoire. Comme faculté de la connaissance, l'histoire doit non seulement se subordonner à la philosophie, mais encore à la poésie, ainsi que Burckhardt le proclame avec Schopenhauer.

Quelle est donc en définitive la valeur propre de l'histoire? Celle-ci, répond Burckhardt, réside dans la signification de l'histoire pour la culture. Seule la démarche historique, c'est-à-dire la connaissance de la continuité de l'esprit permet le libre développement de ce dernier. Ce n'est que la connaissance de l'esprit du passé qui permet de reconnaître le présent comme le résultat du devenir historique, comme quelque chose de nouveau. Le rejet de la considération historique mènerait,

¹⁾ op. cit. p. 216

²⁾ op. cit. p. 4

³⁾ ibid.

⁴⁾ C'est pour cette raison d'ailleurs que Burckhardt refuse aux représentants des sciences historiques le titre de «grandeurs» dans le sens, où il le décerne aux grands physiciens, mathématiciens, philosophes, artistes, politiques etc.

d'après Burckhardt, à concevoir chaque stade de la culture comme une chose donnée, invariable, ce qui enchaînerait toute activité dans son cadre racial et lui interdirait d'atteindre à une activité libre et consciente. Burckhardt dit à ce sujet: «L'absence de culture chez les barbares, leur barbarie, provient de leur indifférence en face de l'histoire et vice versa». ¹⁾ Mais si Burckhardt voit dans la connaissance historique le bien suprême de la culture, voire la condition de toute culture, on est curieux de connaître le jugement qu'il porte sur la culture du XIX^{ème} siècle qui est à ses yeux le siècle de l'histoire par excellence. Ou bien, d'une façon générale: A quels résultats et à quels jugements Burckhardt parvient-il, comme historien?

Mais il est nécessaire, au préalable, de connaître la mesure des valeurs de Burckhardt. Nous avons vu à différentes reprises que tous les jugements portés par Burckhardt renferment un dualisme. D'où cela vient-il?

Malgré sa tendance vers la «connaissance pure», Burckhardt ne peut s'empêcher du plus profond de lui-même, de considérer tous les phénomènes historiques, qu'il s'agisse d'événements, de faits ou d'hommes, d'un point de vue éthique. Ceci n'impliquerait cependant pas encore la nécessité d'un dualisme. Mais Burckhardt voit précisément dans ces phénomènes qu'il repousse du point de vue moral (il suffit qu'ils soient puissants: la puissance est, en elle-même le mal) — la force motrice essentielle de l'histoire. Autrement dit, Burckhardt historien doit reconnaître et admirer, ce que Burckhardt humaniste et idéaliste ne peut que rejeter. C'est en cela que Burckhardt se distingue de Schopenhauer. Il ne condamne pas le mal en tant que mal d'une manière absolue. Et il ne nie pas l'histoire du monde du seul fait qu'il reconnaît dans le mal un facteur essentiel de cette histoire. Burckhardt laisse volontairement subsister le dualisme entre la condamnation morale et l'admiration historique. A cette considération éthique s'en ajoute une autre, basée sur des valeurs culturelles. Il serait cependant inexact d'entendre par là que Burckhardt examine les différentes cultures du seul point de vue éthique et qu'il condamne toutes celles dans lesquelles l'éthique semble occuper une place trop insignifiante. Une telle interprétation est déjà impossible de ce fait que Burckhardt n'admet aucun progrès de l'éthique et qu'il doute même de l'existence d'un progrès intellectuel. Pour lui, il n'est qu'un moyen de juger les différentes cultures: d'après la liberté de l'individu, seul support de la culture. Ceci nous explique que Burckhardt devait rejeter et condamner son époque, «où l'énorme renforcement du pouvoir de l'Etat a rivé l'individu à sa chaîne, le poussant à une abdication totale de lui-même, surtout lorsque ne prédomine que l'obsession du gain qui absorbe en définitive tou-

¹⁾ op. cit. p. 9

tes les initiatives.»¹⁾ Ceci nous explique à nouveau le dualisme insurmontable entre l'idéal éthique et la réalité du mal et aussi pourquoi Burckhardt est parvenu à une conception pessimiste de l'histoire. Car l'individu est, selon lui, condamné à la passivité devant la réalité historique; il ne peut en connaître le but et encore moins en déterminer le cours.²⁾

Le pessimisme de Burckhardt ira encore en s'accroissant avec la pression exercée par son époque sur l'individu. Le rythme accéléré de la vie sociale, la lutte acharnée pour l'existence, enlève à l'homme toute liberté spirituelle, c'est-à-dire toute possibilité de contemplation de l'histoire — ce qui représente pour Burckhardt le bien suprême de l'homme — et dont il dit lui-même qu'elle nécessite des loisirs.

Il n'est donc pas surprenant que Burckhardt se soit fait de l'histoire en général un tableau d'autant plus pessimiste qu'il avait conscience de ce dualisme dont il ne pouvait trouver l'issue. Et comme d'après sa propre conception de l'histoire, il était condamné à la passivité, Burckhardt ne pouvait trouver d'autre échappatoire que de s'enfermer dans une attitude de contemplation sceptique dont l'expression philosophique ne pouvait être que le pessimisme. Burckhardt fut ainsi amené à juger toute sa génération comme celle d'une classe déterminée appelée à disparaître du point de vue historique et sociologique. «Ce qui m'étonne dans ces choses c'est uniquement qu'elles soient apparues si lentement. Désormais le rythme ira en s'accroissant... En attendant, nous vivons comme des gens qui n'ont plus de raison de vivre et sont considérés comme tels — mais qui, devant la masse du peuple, ne veulent pas encore réduire leur train de vie. Nous nous adonnons aux choses de l'esprit, aux études, à l'art, à la musique etc. autant qu'il est possible puisque nous n'avons pas l'habitude de faire autre chose. Quant à moi, je me répète journellement que tout cela peut cesser d'un moment à l'autre».³⁾

2. LA CULTURE DE LA RENAISSANCE.

La Culture de la Renaissance est une oeuvre d'une telle envergure qu'il est impossible dans un bref exposé de donner ne serait-ce qu'une idée des innombrables richesses qu'elle renferme. Aussi devons-nous nous borner à montrer à grands traits comment Burckhardt applique sa propre conception de l'histoire.

Il semble également impossible, par ailleurs, de pouvoir critiquer une opinion quelconque émise dans cet ouvrage, car dès l'introduction,

¹⁾ op. cit, p. 66

²⁾ On ne s'étonnera nullement que Burckhardt, à propos des crises, cite ce vers de Goethe: Übers Niederträchtige / Niemand sich beklage; / Denn es ist das Mächtige, / Was man dir auch sage. // In dem Schiechten waltet es / Sich zum Hochgewinne, — Und mit Rechtem schaltet es / Ganz nach seinem Sinne. // Wanderer! — Gegen solche Not — Wolltest du dich sträuben? / Wirbelwind und trockner Kot, / Lass sie drehn und stäuben. (Wanderers Gemütsruhe).

³⁾ Lettre à Alisch, du 6 mai 1884, Bâle.

l'auteur nous avertit en ces termes: «Les contours spirituels d'une époque déterminée de la culture offrent probablement pour chaque oeil un tableau différent; et si, de plus, il s'agit d'une civilisation, qui continue à exercer une influence sur la nôtre dont elle est le modèle le plus rapproché; il est alors inévitable que les jugements et les sentiments subjectifs s'entremêlent à tout moment, tant chez le lecteur que chez l'auteur. La mer immense sur laquelle nous nous aventurons compte de nombreux chemins et de multiples directions possibles. Et les mêmes études qui ont servi à ce travail, pourraient aussi bien, non seulement connaître, entre les mains d'un autre, une utilisation toute différente et être soumises à une tout autre méthode, mais encore donner lieu à des conclusions essentiellement différentes... La difficulté principale dans l'histoire de la culture est que celle-ci doit décomposer en diverses catégories qui apparaissent souvent arbitraires un grand continuum spirituel, afin qu'on puisse faire, d'une manière ou d'une autre, un exposé...»¹⁾

Avant de nous engager à notre tour sur la vaste mer d'un exposé et d'une critique de la **Culture de la Renaissance**²⁾, nous devons, suivant le conseil de Burckhardt, choisir attentivement notre chemin. Il nous apparaît, comme nous l'indiquions dès le début que nous devons rechercher comment et dans quelle mesure Burckhardt a tenu compte de sa propre méthode historique.

La simple lecture de la table des matières de la **Culture de la Renaissance** incite à croire que Burckhardt a été fidèle à sa méthode. L'ouvrage est, en effet, divisé en six parties intitulées:

- I — L'Etat, oeuvre d'art.
- II — Le développement de l'individu.
- III — La renaissance de l'Antiquité.
- IV — La découverte du monde et de l'homme.³⁾
- V — La sociabilité et les fêtes.
- VI — Moeurs et religion.

Nous retrouvons ici d'une manière explicite les trois facteurs décisifs de l'histoire indiqués par Burckhardt dans ses **Considérations sur l'histoire du monde**: l'Etat, la religion et la culture.

Burckhardt fait dans son ouvrage une analyse essentiellement psychologique d'un nouveau type d'homme: l'individu moderne dans ses différentes manifestations. Nous aurons ainsi un tableau infiniment riche et vivant des idées maîtresses de l'époque dans la plupart des domaines: les conceptions de l'Etat, les idées philosophiques et religieuses, les sciences, les modes, les moeurs, la morale, l'amour, la poésie, la vie à la cour, la vie familiale, l'éducation, les voyages, le type du beau; les caractéristiques

¹⁾ L'histoire de la culture de la Renaissance en Italie, p. 3 (Introduction)

²⁾ Taine a dit de cet ouvrage qu'il était «admirable, le plus complet et le plus philosophique qu'on ait écrit sur la Renaissance».

³⁾ d'après Michelet.

téristiques des villes, les humanistes, les politiques, les mondains, etc. Ce choix des domaines traités par Burckhardt nous est une première confirmation de ses principes. L'absence parmi ceux-ci des arts plastiques est entièrement conforme à sa conception de l'art. Burckhardt pense en effet, que les artistes n'ont pas leur place dans l'histoire, sinon échappent dans une large mesure aux influences de la vie historique concrète de leur temps. (Cf. p. 81). On remarque également ici comme partout ailleurs dans les ouvrages de Burckhardt l'absence de toute considération d'ordre économique, sous prétexte de ne vouloir saisir que le développement de l'esprit pur.

En nous représentant ainsi avec force détails la vie des hommes de ce temps, Burckhardt poursuit un but précis: montrer que c'est le développement de la personnalité individuelle et les conséquences qui en découlent, qui caractérisent l'«esprit de la Renaissance». Ou comme écrit Gebhardt: «Pour Burckhardt, le réveil de l'âme personnelle, le sentiment que l'individu a repris de sa valeur propre, sont non seulement le trait distinctif de la renaissance italienne, mais la cause profonde de cette renaissance». ¹⁾ Quant à la cause du réveil de l'individu, aux circonstances de son développement, on ne trouve, en fait, que deux réponses.

Dans le chapitre sur «le développement de l'individu», Burckhardt nous donne comme cause de ce développement des raisons qui se fondent essentiellement sur le caractère politique particulier des Etats italiens, caractère qu'il décrit dans la première partie (chapitre I) de son livre. Il y montre notamment que ce ne fut que par leur intelligence personnelle et grâce à leur confiance absolue en eux-mêmes que les petits tyrans et les usurpateurs purent conserver leurs positions «illégitimes», contrairement aux lois sacrées du moyen-âge. «On trouve dans le caractère particulier de ces Etats, chez les républiques comme chez les tyrannies, non pas l'unique raison mais la cause la plus puissante de l'évolution rapide de l'Italie vers l'homme moderne. Ceci nous explique qu'il devait être le premier né parmi les enfants de l'Europe moderne... Ce n'est qu'en Italie... que prend naissance pour la première fois une considération et une administration objectives de l'Etat et de toutes les choses de ce monde, en général. Mais, parallèlement s'élève avec la plénitude de ses forces, le subjectif: l'homme devient un individu spirituel et se reconnaît comme tel... Il n'est pas difficile de montrer que les facteurs politiques ont joué ici le rôle principal... La tyrannie développe en premier lieu et au plus haut degré l'individualité du tyran, du condottiere lui-même, puis celle de leurs protégés dont les talents sont exploités sans égard, le clerc confidentiel, le fonctionnaire, le poète, les courtisans. L'esprit de ces gens apprend forcément à connaître toutes ses ressources intérieures, les momentanées comme les permanentes; même leur jouissance de la vie s'élève et se concentre en suivant des voies spirituel-

¹⁾ Revue des deux Mondes, 1885, 15 novembre, p. 343

les, pour pouvoir tirer la plus grande valeur possible d'un pouvoir et d'une influence probablement momentanés...»¹⁾

Nous avons là une des deux raisons du développement de l'individu à l'époque de la Renaissance. La seconde raison, tout en expliquant la formation de la conscience individuelle chez l'homme, nous conduit au coeur du problème fondamental de la Renaissance: il *rinascimento della antichità*. Pour Burckhardt, il *rinascimento della antichità* est «un nouveau médium spirituel» qui, s'étendant de l'Italie à l'Occident tout entier, devient «l'atmosphère vitale» de tous les Européens cultivés.²⁾ Dans un autre passage qu'il considère lui-même comme capital dans son ouvrage, Burckhardt écrit que «le monde occidental fut vaincu par la Renaissance de l'antiquité non pas seule, mais en alliance intime avec l'esprit populaire italien qui vivait à côté d'elle.»³⁾

Burckhardt donne à ce phénomène de la résurrection de l'antiquité en Italie plusieurs raisons:

Il est une circonstance sans laquelle la Renaissance comme phénomène culturel n'aurait pu se développer: la situation politique des villes italiennes où n'apparaît plus de distinction entre les divers états, entre la noblesse et la bourgeoisie. Le développement d'une telle société ayant les moyens et les loisirs de s'occuper de choses «culturelles» ne pouvait avoir lieu qu'en Italie et à ce moment seulement. Burckhardt voit la base fondamentale de la Renaissance dans l'aspect totalitaire de la société. Il ne manque pas de souligner le caractère dualiste de cette nouvelle société où «apparaît pour la première fois dans l'Europe entière la division nécessaire entre les gens cultivés et ceux qui ne le sont pas». ⁴⁾ Burckhardt ne délimite pas la Renaissance par des dates précises; il se contente d'en fixer l'apparition au XIV^{ème} siècle. Les causes de son épanouissement correspondent à celles indiquées par Burckhardt pour le développement de l'individualisme. Elles sont donc essentiellement politiques avant d'être psychologiques et sociales. Burckhardt nous explique à ce sujet que la Renaissance et sa nouvelle idéologie servaient de guides aux esprits qui, cherchant à sortir de la culture religieuse et fantastique du moyen-âge, n'y pouvaient parvenir d'une manière simplement empirique. Mais, écrit-il, l'antiquité n'avait cessé d'imprégner l'esprit du peuple italien qui depuis la fin des temps barbares avait conscience d'en être l'héritier.⁵⁾ A cela s'ajoutait la plus grande parenté entre le latin et l'italien et la présence de vestiges considérables.

Burckhardt soutient que l'esprit populaire a su conserver sa liberté aux côtés de la Renaissance dont il était un élément indissociable.

¹⁾ Culture de la Renaissance, p. 123

²⁾ *ibid.* p. 162

³⁾ *ibid.* p. 162

⁴⁾ Culture de la Renaissance, p. 162

⁵⁾ Burckhardt en voit une preuve, entre autres, dans l'architecture toscane du XII^{ème} siècle et dans les sculptures du XIII^{ème}.

Cette association entre l'esprit populaire italien du XV^{ème} siècle et celui de l'antiquité n'est cependant pas le résultat, explique Burckhardt, d'une lente compénétration qui aurait pu se faire au cours du moyen-âge. L'esprit antique subsista certes tout au long du moyen-âge, mais, fait-il remarquer, il n'était aucunement conscient.

En ce qui concerne la liberté que sut garder l'esprit populaire italien pendant la Renaissance, Burckhardt écrit qu'elle était «inégaie et apparaît souvent très réduite, lorsqu'on examine par exemple la littérature néo-latine. Elle est néanmoins particulièrement grande dans les arts plastiques et dans plusieurs autres domaines, et le rapprochement entre deux cultures aussi distantes du même peuple s'avère comme étant d'autant plus justifié et fécond qu'il est au plus haut degré autonome.»¹⁾

Cet exposé des thèses de Burckhardt sur les causes et le caractère de la Renaissance nous permet de faire les constatations générales suivantes. On peut noter une parfaite concordance entre les principes méthodologiques de Burckhardt et son analyse de la Renaissance. Il reste cependant à rechercher si cette analyse démontre véritablement la nécessité historique de l'apparition de la Renaissance.

En fait, Burckhardt se borne à enregistrer des phénomènes. Il est vrai, qu'en ce faisant il fait ressortir les caractéristiques les plus saillantes du développement historique, mais ceci ne saurait en fournir les causes ni en démontrer la nécessité. Burckhardt se livre exclusivement à la contemplation des faits, et en cela il reste fidèle en tous points à sa méthode historique. Il s'intéresse tout au plus aux causes spirituelles des phénomènes. Nous avons déjà exposé à ce propos que pour Burckhardt le mouvement spirituel naît de ruptures, de transitions brusques d'un état à l'autre. Cette thèse, (cf. pp. 45 et 46) nous la retrouvons dans tout son développement pratique dans l'étude de la Renaissance. La culture de l'époque de la Renaissance n'est pas montrée comme la succession normale de celle du moyen-âge et de la pré-rennaissance. Elle résulte uniquement du brusque rapprochement des cultures populaires du XV^{ème} siècle et de l'antiquité.

L'harmonie entre la conception de l'histoire de Burckhardt et son application se poursuit dans les explications ultérieures que Burckhardt donne du développement de la Renaissance et dans le choix des domaines traités. Nous avons vu que ces explications sont tirées, d'une part, du domaine politique, et d'autre part, du domaine idéologique. Entre ces deux domaines, il y a, selon Burckhardt, un rapport réciproque tel que les répercussions politiques transforment d'abord la culture, donc la société qui, par suite de cette transformation, enfante une nouvelle idéologie. Celle-ci réagit à son tour sur le domaine politique et finit par l'emporter.

¹⁾ Culture de la Renaissance, p. 161

Burckhardt décrit puissamment les **résultats** de ces répercussions mais ne nous donne aucune analyse du **processus** de ces répercussions réciproques. En d'autres termes, Burckhardt ne recherche à aucun moment les causes de la nouvelle idéologie et de la naissance de son support. Il n'est donc pas surprenant que la fonction et le rôle sociologiques de l'une et de l'autre ne soient pas suffisamment expliqués par l'auteur. Cette lacune apparaît nécessairement comme un défaut de méthode. On ne saurait contester que Burckhardt fait preuve très souvent d'une étonnante clairvoyance dans la constatation des phénomènes historiques. Son ouvrage nous apporte une image des plus claires et des plus vivantes de ce que l'on appelle «l'esprit de la Renaissance».

Mais il y a lieu de se demander si Burckhardt atteint ce résultat par la seule application de ses principes méthodologiques? Les constatations faites par Burckhardt tout au long de son ouvrage, pourraient-elles être expliquées à l'aide de ces principes? Nous ne saurions répondre affirmativement à ces questions et ceci pour les raisons suivantes: à la façon subjective dont Burckhardt considère l'histoire, s'opposent son respect devant les faits et sa tendance nettement orientée vers l'objectivité, encore renforcées par son instinct historique merveilleusement sûr. Mais, d'autre part, Burckhardt ne peut faire entièrement abstraction de ses principes de travail pour autant qu'ils sont conditionnés historiquement et sociologiquement; dans cette mesure, ils délimitent donc le champ de ses recherches, et le conduisent vers son objet. La réponse à notre question de l'application des principes méthodologiques peut donc être formulée comme suit: on constate que l'application de sa méthode historique par Burckhardt se révèle surtout dans la limitation de l'objet de ses recherches, tandis qu'elle apparaît à peine dans les recherches proprement dites. Celles-ci sont guidées presque exclusivement par les connaissances et l'instinct historiques de l'auteur. Plusieurs remarques de Burckhardt nous autorisent à penser que l'auteur a parfaitement conscience du caractère conditionné de ses principes et de leur insuffisance objective. Ainsi Burckhardt se demande¹⁾ comment l'historien peut reconnaître ce qui est constant, ce qui est caractéristique dans l'histoire, ce qui en constitue les forces motrices? Il répond à sa propre question par des indications techniques générales. Il écrit par exemple qu'une lecture répétée et variée est à même d'ouvrir à l'historien des horizons et des points de vue nouveaux; que la connaissance de l'essentiel dépend du savoir et de l'état sentimental personnel de l'historien, etc. Autrement dit, les mesures de valeur de la recherche historique correspondent toujours aux mesures de valeur spirituelles et personnelles de celui qui fait la recherche. Nous verrons plus tard combien la théorie de l'histoire ainsi que les autres oeuvres de Burckhardt reflètent à leur tour les conditions historiques et sociologiques dans lesquelles vécut l'auteur.

¹⁾ Histoire de la culture grecque, introduction, p. 5

3. CRITIQUE DE LA CONCEPTION DE L'HISTOIRE DE BURCKHARDT.

Deux thèses principales de la théorie de l'histoire de Burckhardt nous peuvent servir de bases pour délimiter l'attitude générale adoptée par lui en face des problèmes historiques, nous permettant ainsi de procéder à une critique sommaire de sa théorie. Ces deux thèses sont les suivantes :

a) La structure de l'histoire est identique à la structure de la force historique, basée sur l'esprit conscient et autonome.

b) La structure de l'histoire est basée sur les besoins éternels et innés de l'homme.

La première affirmation correspond à un idéalisme métaphysique, la seconde à une sorte de naturalisme, ou mieux à un idéalisme biologique. Entre les deux thèses il y a un antagonisme, puisque la force historique, en tant qu'elle est basée sur l'esprit, a un caractère dynamique alors qu'en tant qu'elle est fondée sur les besoins éternels de l'homme, elle est de nature statique. Il y a, en outre, opposition entre la nature spirituelle de la force historique et ses bases matérielles, puisque Burckhardt englobe dans les besoins éternels également les besoins matériels de l'homme. Comment Burckhardt entend-il surmonter ce dualisme et la solution énoncée par lui apparaît-elle comme satisfaisante ?

La première objection que l'on peut lui faire concerne le fait que ses deux thèses n'apportent aucune démonstration aux suppositions qu'elles avancent. « La force historique » en tant que force motrice de l'histoire apparaît ainsi comme une supposition purement métaphysique opposée à la réalité de l'activité humaine qui fait l'histoire.

La deuxième thèse de Burckhardt semble tenir compte de ce fait, puisque ce sont les besoins humains y compris les besoins matériels dont les formes constituent le contenu de la force historique. Mais il reste à savoir

1° s'il y a lieu de qualifier à priori le besoin métaphysique et le besoin politique comme des besoins éternels, question sur laquelle nous n'insistons pas, et

2° comment les formes de ces besoins et surtout celles des besoins matériels peuvent constituer le contenu de la force historique ?

Burckhardt tend à surmonter l'antagonisme entre les besoins matériels et l'esprit en déclarant que l'esprit, déclenché par l'activité matérielle de l'homme prend conscience de lui-même et par là, devient autonome. En tant que tel, il constitue alors la force motrice de l'histoire. Or, cette explication ne suffit pas, à notre avis, à éclaircir toutes les ques-

tions relatives à ce problème, notamment celle de l'évolution du besoin matériel vers l'esprit, celle de la constitution et de la conservation de l'autonomie absolue de l'esprit. Car si Burckhardt admet que l'esprit se développe en partant de l'activité matérielle de l'homme, qu'il prend conscience de lui-même, il s'ensuit qu'il doit admettre que l'activité matérielle elle-même n'est à l'origine accomplie qu'inconsciemment, c'est-à-dire instinctivement. Mais il ne s'ensuit pas, que l'esprit soit nécessairement autonome. Tout tend plutôt à souligner que cette autonomie ne peut être que relative, puisque rien ne saurait expliquer pourquoi l'esprit, déclenché par l'activité matérielle, puisse se libérer complètement de cette origine matérielle. Rien n'explique, en outre, comment l'activité instinctive pourrait, à son tour, devenir une activité consciente comme le démontre la réalité.

Burckhardt nous dit bien ailleurs que l'esprit réagit sur l'activité matérielle en donnant naissance à de nouveaux besoins — de nature spirituelle. Mais est-ce en vérité l'esprit autonome uniquement qui engendre ces besoins? Nous pensons, au contraire, que c'est le premier besoin satisfait, — l'activité nécessaire à la satisfaction et les moyens nécessaires pour cette satisfaction — qui engendrent les nouveaux besoins. En des termes plus concrètes: nous admettons également que l'esprit soit déclenché par l'activité matérielle, qu'il prend conscience de lui-même. Mais cela signifie tout d'abord uniquement que l'homme est capable de prendre conscience de son activité matérielle, qu'il peut la reconnaître comme telle. Cet acte de transition de l'activité instinctive à l'activité consciente, acte qui se reproduit tous les jours, n'est pas expliqué par Burckhardt. Or, du moment que l'homme en a conscience, il est logique qu'il peut réfléchir sur cette activité, qu'il peut la développer en rapport avec les moyens matériels qu'il a déjà acquis. La deuxième phase de la première activité matérielle, qui, originalement a déclenché l'esprit, s'en trouve donc altérée, c'est-à-dire qu'elle est modifiée par l'esprit conscient, ou inversement: il s'ensuit

1° que l'esprit conscient est le produit de l'activité matérielle et

2° qu'il s'incorpore à des degrés toujours plus élevés dans la production matérielle. En d'autres termes, on ne pourrait le qualifier comme étant d'un caractère absolument autonome, mais uniquement comme possédant une autonomie relative et gardant des rapports permanents et réciproques avec l'activité matérielle.

Il apparaît ainsi que Burckhardt, pour parvenir à surmonter l'antagonisme entre l'esprit et les besoins matériels (antagonisme qu'il a suscité lui-même par ses déductions comme quelque chose d'absolu) aboutit à nier son propre point de départ: l'esprit dépendant de l'activité concrète, de la production matérielle de l'homme. Logiquement Burckhardt aurait donc dû conclure que l'esprit comme tel, loin d'être absolument autonome, n'a pas d'histoire ni de développement propre. Il arrive, au

contraire, à la conclusion inverse et ne considère l'histoire toute entière que sous l'aspect de l'histoire de l'esprit, voire même exclusivement comme l'histoire de l'esprit.

Le problème de l'enchaînement entre la force historique et les besoins matériels n'est donc pas résolu par Burckhardt. L'explication qu'il en donne ne suffit pas à expliquer les phénomènes historiques sans tomber dans un idéalisme par trop métaphysique ou dans la pure métaphysique tout court. L'exemple suivant en donne une preuve: nous avons relaté que d'après Burckhardt, le langage repose sur l'âme humaine, c'est-à-dire que la faculté de s'exprimer est basée sur un élément, selon Burckhardt purement spirituel. Comment explique-t-il alors le développement des langues? «La grande richesse de dérivations, dit-il, doit avoir existé au plus tard en même temps que la richesse du vocabulaire, peut-être existait-elle même déjà avant. C'est ainsi que l'on aura possédé l'outil dans sa perfection déjà avant son emploi de sorte que l'on aurait pu dire toutes sortes de choses au moment où l'on n'avait que peu de choses à dire . . . »¹⁾ L'erreur d'une telle conception qui est d'ailleurs la suite logique du caractère absolu que Burckhardt confère à l'esprit apparaît évidente.

La seconde opposition que nous avons signalée et qui résidait dans l'antagonisme entre la nature dynamique de la force historique et la nature statique de son contenu reste également non-conciliée. Comment Burckhardt entend-il surmonter ce dualisme ou nous expliquer la nature du rapport existant entre le dynamisme et le caractère statique, entre les «bonds» et les lents développements? Ces deux questions sont liées étroitement. Il est naturel, en effet, que l'esprit ne peut avoir qu'un mouvement dynamique discontinu, c'est-à-dire par bonds, du moment que Burckhardt affirme que les bases matérielles de l'esprit et également les formes, dans lesquelles ces bases, — les besoins —, se manifestent dans l'histoire, sont de nature statique et non-spirituelles; en d'autres termes: puisque ces formes sont à tout jamais non-spirituelles et statiques, il est impossible qu'elles puissent se développer par l'action de l'esprit sur elles, ou se modifier uniquement par une lente évolution. Quant à la progression par bonds, Burckhardt ne peut non plus l'expliquer, puisqu'il nie à priori tout développement des facteurs concrets de l'histoire. Si Burckhardt se contentait d'affirmer que la marche de l'esprit n'est pas rectiligne, cela serait acceptable, bien que l'on ne saurait concevoir comment l'histoire, dans sa totalité concrète, pourrait se faire par la seule force de l'esprit autonome, tandis que les véritables forces motrices qui se renouvellent à tout instant et demandent à tout instant d'être satisfaites, n'y jouent qu'un rôle purement passif.

Burckhardt voit ce problème non-résolu, et c'est pourquoi il nous parle parfois, en marge de sa thèse des ruptures et de bonds de l'esprit,

¹⁾ Considérations sur l'histoire . . . p. 59

des lents développements. Mais afin que de tels développements ne contredisent pas sa première thèse, il les reconnaît seulement dans la préhistoire. C'est ainsi que nous devons admettre, selon Burckhardt, un long développement de l'homme vivant à l'état de la nature, c'est-à-dire sans conscience, jusqu'à ce que la conscience se réveille et l'histoire commence «par une rupture». Par cette «explication» Burckhardt parvient à pouvoir négliger complètement tous les développements matériels qui, nécessairement, doivent avoir eu lieu avant qu'il ait pu constater le réveil de la conscience. De sorte qu'il peut faire commencer l'histoire tout de suite par les bonds de l'esprit autonome. Malheureusement il est impossible de comprendre comment il parvient alors de la préhistoire à l'histoire réelle. Burckhardt dit à propos des barbares et des peuples primitifs que ceux-ci n'ont que des mythes au lieu d'une véritable contemplation historique et que, partant, ils n'ont pas d'histoire. Ceci n'est pas une preuve pour la notion d'une préhistoire, c'est-à-dire d'une existence des hommes vivant primitivement avant l'histoire de l'esprit. C'est, au contraire, une preuve même de ce que le terme de «préhistoire» n'a pas de sens. Du moment même que les hommes produisent quelque chose pour leur existence ou pour le maintien de cette existence, ils ont une histoire. Les mythes remplacent seulement dans l'imagination l'existence que les peuples supposent avoir vécue avant qu'ils ne fassent eux-mêmes, — fut-ce au plus minime degré — leur histoire. On peut même dire: plus leur état réel est primitif et non-libéré d'angoisses des forces encore inconnues, plus ils vont développer leurs mythes. D'autre part, il n'est pas compréhensible pourquoi tout ce qui avait un développement avant le réveil de la conscience humaine, voire tout ce par quoi ce réveil fut possible, soit à partir de ce moment paralysé, statique et passif. Au fait, toute la conception de la préhistoire se réduit en dernier lieu à une certaine absence de méthode chez Burckhardt, qui ne lui permet pas de mettre en rapport l'esprit et les forces matérielles. Au lieu de ce rapport il établit la rupture absolue et déclare l'esprit «autonome». Mais, ce faisant, il passe sous silence toute une partie du développement historique dont l'autonomie (relative) de l'esprit n'est que le dernier stade. Cette autonomie présuppose en effet, au moins les phases historiques suivantes:

- 1^o l'existence d'une collectivité d'hommes;
- 2^o la complication et l'augmentation des besoins par la lutte des hommes avec le monde extérieur.
- 3^o La division du travail matériel par cette lutte et dans cette lutte.
- 4^o La division du travail matériel et spirituel.

Nous revenons ainsi, étant partis d'une autre question, au même résultat: Burckhardt, en déchirant le rapport existant entre le matériel et le spirituel, se condamne par là même à des explications métaphysi-

ques sur le développement historique, telles que sa conception d'une «préhistoire».

Nous pouvons donc constater jusqu'ici deux défauts de méthode qui ne sont que deux aspects différents d'un même problème: l'antagonisme rendu absolu entre le matériel et le spirituel.

1^o En rendant absolue l'autonomie de l'esprit, Burckhardt ne supprime pas l'antagonisme;

2^o il ne réalise pas la liaison entre l'élément statique et l'élément dynamique; (la contradiction entre le «bond» et l'évolution progressive n'est pas éliminée par la conception métaphysique de la préhistoire).

A ces deux lacunes s'ajoute une troisième qui est dans le plus étroit rapport avec elles et qui résulte de la difficulté où se trouve Burckhardt de déterminer si ce sont des facteurs immanents ou des facteurs trans-cendants qui provoquent le cours de l'histoire. Nous avons pu constater, en effet, (pp. 45, 46 et ss.) que Burckhardt ne se décide nettement ni pour l'un ni pour l'autre, de sorte que le rapport existant entre ces deux genres de facteurs reste indéterminé au point de vue de la méthode. Il suffit de nous rappeler à ce propos les explications données par Burckhardt sur l'origine de l'Etat, d'un peuple, d'une culture, etc. Mais c'est précisément parce que la méthode de Burckhardt ne détermine pas le rapport réel existant entre les facteurs immanents et extérieurs à l'histoire qu'il ne lui reste plus d'autre possibilité que d'avoir recours «à l'esprit conscient de lui-même». Il s'ensuit que lorsque Burckhardt cherche à donner des explications sur des phénomènes constatés, il ne peut les expliquer que d'une façon métaphysique et non historiquement.

Il est cependant curieux de constater que Burckhardt, dans la pratique, donne très souvent des explications parfaitement justes, mais qui ont alors perdu tout rapport avec sa théorie. Nous pouvons désigner comme cause de ce manque d'explications historiques dans la théorie, le fait que Burckhardt considère les données historiques comme séparées de l'activité matérielle qui les a produites. Il est ainsi amené à considérer comme non-historiques les véritables activités productrices, et ce qui est historique apparaît comme étant séparé de la réalité, apparaît comme «la conscience de soi-même de l'esprit». Les rapports de l'homme avec la nature sont ainsi supprimés voire même ils sont remplacés par une opposition. **Théoriquement** Burckhardt nous donne ainsi souvent des explications qui renversent purement et simplement la suite de cause à effet. Mais soulignons de nouveau, que de telles acrobaties théoriques ne se trouvent guère dans le côté empirique de ses recherches. En voici un exemple. En parlant des origines des castes, Burckhardt écrit: «En ce qui concerne l'institution des castes, elle a peut-être une double origine: prêtres et guerriers peuvent être considérés comme existants et cela dès la naissance de l'Etat; quant aux castes correspondant aux autres occupations, leur institution semble être postérieure. L'élément décisif, celui

qui lie chacun à l'occupation de son père, est sans doute plutôt le fait de l'Etat que des prêtres... De cette extrême négation de l'individuel, il ressort peut-être une culture partielle relativement élevée qui peut trouver sa justification en matière technique, dans la perfection héréditaire d'habilités extérieures... mais qui dans le domaine spirituel entraîne au moins un arrêt, une délimitation, une arrogance envers l'extérieur. Car, dans la liberté de l'individu qui est ici enfreinte, il ne s'agit pas de la volonté arbitraire de faire ce qui plaît, mais du caractère sans freins de la connaissance et de l'extériorisation et du libre instinct de création, et c'est cela qui maintenant est enrayé.»¹⁾

Nous voyons dans cet exemple, comment Burckhardt fait dépendre l'esprit entièrement de la base matérielle de la production. Il n'y manque plus rien pour qu'elle soit une explication matérialiste (abstraction faite de l'affirmation peu fondée de l'existence donnée des deux castes des guerriers et des prêtres) qu'un chaînon intermédiaire de la démonstration: la forme de la production doit nécessairement être très peu développée pour permettre l'établissement des castes. Il manque en outre la connaissance importante du fait que les castes en tant que telles ne sont rien d'autres qu'une forme déterminée de la lutte des classes. Mais puisque cette connaissance échappe à Burckhardt, il est forcé, dans la théorie, de mettre tout sens dessus-dessous.

Nous retrouvons un antagonisme analogue entre la théorie et la pratique chez Burckhardt quant à l'idée du développement, ou plus exactement du non-développement qu'il proclame dans sa théorie. Mais il y a lieu précisément de se demander, si cette thèse de Burckhardt est premièrement possible en général et si deuxièmement, Burckhardt n'a pas néanmoins appliqué pratiquement la notion du développement.

A la première question nous pouvons brièvement répondre qu'une conception de l'histoire qui exclut toute idée de progrès doit nécessairement se heurter aux faits. Il suffit, en effet, de considérer le progrès prodigieux accompli dans la production des outils par exemple, pour se rendre à l'évidence. Là où autrefois l'homme ne dominait qu'une petite partie du monde extérieur avec des moyens extrêmement modestes, il domine aujourd'hui une énorme étendue avec les moyens les plus raffinés. Le fait du progrès consiste non pas dans la domination d'une plus grande partie du monde par l'homme grâce à ses moyens modernes (on pourrait même dire que la proportion entre les moyens et les travaux exécutés grâce à eux n'a pas sensiblement changé au cours du développement) mais dans le fait même que l'homme a pu passer des outils primitifs aux outils modernes.

La négation de toute idée de progrès et de toute idée de développement mènera d'ailleurs souvent, tel dans le cas de Schopenhauer, à la **négation même de l'histoire**. Cette influence de Schopenhauer pèse cer-

¹⁾ Considérations sur l'histoire . . . p. 86

tainement sur Burckhardt. Et c'est probablement elle qui, en premier lieu, amena Burckhardt à nier **théoriquement** tout développement. Mais nous avons vu, qu'en fait, Burckhardt ne peut se passer de cette notion.

Cependant Burckhardt ne travaille pas seulement avec la notion du développement. Il finit même par établir deux buts de l'histoire, quoiqu'il ait nié toute téléologie. Il avait appliqué la notion du développement dans la préhistoire mais en ce qui concerne l'histoire concrète elle-même, il ne pouvait expliquer ni son cours ni son existence. Il va en être de même pour ses deux buts de l'histoire, qui sont de nature à se supprimer mutuellement de sorte que leur double réalisation est impossible et que la réalisation de l'un d'entre eux entraîne la négation de l'autre.

Ces deux buts de l'histoire sont

1^o la liberté de l'individu, liberté qui est identique à la contemplation et qui ne peut être atteint que par la passivité;

2^o La production des «grands individus», de par leur nature même actifs, puisqu'en eux s'incorpore «l'esprit de l'humanité» et qu'ils déterminent le cours de l'histoire.

Dans le premier cas, le but à atteindre annihile donc le développement de l'histoire, dans le deuxième cas, le développement de l'histoire est maintenu mais aux frais de son but éthique. Dans un pareil dilemme, le pessimisme sceptique de Burckhardt est facilement compréhensible. Les deux buts de l'histoire (implicitement) proclamés par Burckhardt ont ceci de commun, qu'il concernent tous les deux l'homme individuel.

Nous avons vu, au cours du paragraphe précédent, quel rôle important Burckhardt reconnaît à l'individu. Nous avons vu, en outre, qu'au centre même de la théorie de Burckhardt se trouve l'homme tout court, non pas tel individu déterminé de telle époque, de telle couche sociale, etc., mais l'homme comme représentant du genre humain. Enfin, il s'y ajoutait encore comme facteur essentiel de la conception historique de Burckhardt la notion de l'humanité qui lui apparaît comme un seul personnage. Cette façon particulière ou mieux ces différentes façons dont Burckhardt conçoit les supports de l'histoire, se laissent déduire de la position historique en général de Burckhardt et de sa position comme citoyen suisse en particulier. Cf. chapitre VIII.

Mais si l'on peut facilement comprendre les causes qui ont amené Burckhardt à concevoir ainsi le porteur de l'histoire et de la culture, il n'en reste pas moins que cette conception est insuffisante à plusieurs points de vue. Tout brièvement nous pouvons dire qu'elle est à la fois beaucoup trop large et partant trop abstraite et beaucoup trop étroite et partant également insuffisante du point de vue empirique. Commençons par la notion la plus large et la plus abstraite de Burckhardt: l'homme tout court. C'est précisément celle qu'il considère lui-même comme étant sa

prémisse la plus concrète et la plus empirique. Cette notion est justifiée pour autant qu'elle se contente d'affirmer que c'est l'homme qui est le «porteur» le mieux connu de l'histoire et que l'homme constitue «l'unique centre possible» de l'histoire humaine. Cette même notion devient tout à fait métaphysique lorsque Burckhardt poursuit que l'homme tout court «est, a été et sera toujours le même». Il érige ainsi un être humain en dehors de toute réalité historique, un être qui, dans le meilleur cas pourrait se réduire à un modèle idéal tel que dans les sciences naturelles, mais qui en général et ainsi également chez Burckhardt, ne cache que des concepts purement métaphysiques: «Wesen», «substance», «l'unique», etc. Autant de notions abstraites, de mots chers aux historiens idéalistes du siècle dernier.

Pour démontrer l'insuffisance de ces deux «porteurs» de l'histoire, il suffit d'exposer brièvement ce que Burckhardt a dû exclure de ses considérations et de l'histoire réelle, afin de pouvoir maintenir la portée théorique de ces deux notions: l'homme comme représentant du genre humain et l'individu tout court. On peut résumer de façon brève les omissions de Burckhardt, comme la triple négligence des facteurs a) géographiques, géologiques, climatiques, etc., b) sociaux, c) économiques.

Disons immédiatement que, à notre avis, ces trois facteurs ne constituent pas trois problèmes absolument différents. Elles se compénètrent et se conditionnent réciproquement, ne constituant, au fond, que trois aspects différents du problème des rapports entre l'homme et le monde extérieur.

a) Par l'expression des facteurs géographiques, géologiques, etc nous entendons tous les facteurs qui se rapportent à l'état et aux conditions de la nature, telles que les hommes les trouvent données au moment de leur apparition dans l'histoire ou plus exactement au moment où les hommes commencent à transformer l'état naturel des choses, au moment où ils commencent à faire leur histoire. Nous notons ces facteurs que Burckhardt a négligé intentionnellement parce que leur considération constitue les prémisses indispensables pour qui veut expliquer l'histoire en général, une de ses parties ou encore des faits historiques isolés. Burckhardt ne les prend pas en considération et arrive ainsi par exemple à présumer comme existant à priori des races actives et des races passives. En d'autres termes, du point de vue de l'homme tout court: Burckhardt reconnaît une différence fondamentale entre les hommes, sans nous donner une explication de cette différence. Mais il va plus loin, et établit même des différences de valeur entre ces deux catégories de races, en attribuant toute la valeur aux races dite actives; cependant il ne nous donne aucune définition de ce qu'est une race. Nous ne pouvons naturellement nous appesantir ici sur les causes qui, selon nous, ont produit cette différence apparente — mais non pas éternelle. Nous nous bornons donc à dire que cette différence est due principalement aux conditions naturelles dans ce sens que des hommes ayant à leur disposition une végétation

abondante, un climat favorable, etc., -- n'ayant donc pas trop de difficultés pour se procurer les moyens d'existence -- resteront probablement plus longtemps à un état passif que d'autres se trouvant dans les conditions contraires. Soulignons ainsi seulement que la différence fondamentale établie par Burckhardt et qui sépare le genre humain en deux camps opposés, ne se trouve ni donnée, ni constituée pour l'éternité. Car, à partir du moment même, où les conditions extérieures de l'existence se modifient (soit par des causes naturelles, soit par l'introduction de nouveaux moyens de production, soit enfin par l'action que les hommes exercent sur la nature), le caractère des hommes se modifie également.¹⁾ Nous pouvons donc retenir comme conclusions de ce premier point que les espèces humaines se trouvent aussi peu en dehors de l'histoire et sont aussi peu constantes que le «genus humanum» tout entier.

Nous venons de parler de facteurs économiques et sociaux qui agissent sur les hommes et dont la considération a été omise par Burckhardt. Il nous semble important de discuter un peu plus explicitement la signification de ce fait.

1^o Burckhardt constate l'inégalité des hommes et en conclut qu'elle est innée et éternelle. Ce faisant, il émet une hypothèse métaphysique au lieu de donner une explication scientifique.

2^o Burckhardt se fonde sur cette hypothèse de l'inégalité innée et éternelle des hommes pour expliquer l'Etat, les classes, etc. Il est ainsi amené à considérer ces domaines comme des formes constantes de la société, tandis qu'en réalité, ce sont des phénomènes historiques. Pour ne pas dévier du domaine de la science, Burckhardt aurait dû analyser quelques points importants: l'existence d'une collectivité d'hommes qui, pour continuer à exister a pour base la reproduction humaine. Cette reproduction repose à son tour sur l'existence physique des hommes, c'est-à-dire sur la nécessité pour eux, de se nourrir, de trouver un abri, etc. La façon d'être des individus est déterminée par la manière dont ils peuvent se procurer les moyens d'existence. Ces individus déterminés, par le fait même qu'ils sont contraints de satisfaire des besoins précis (faim, désir sexuel, etc.) forment une unité. Or, alors que Burckhardt se contentait encore, en raison d'une analyse insuffisante, d'avoir recours à la

¹⁾ Notre temps nous livre d'ailleurs beaucoup d'exemples qui démontrent que ce n'est pas la différence initiale des races actives ou passives, mais les différences des données naturelles et matérielles qui déterminent le développement des hommes. En regardant la Palestine d'aujourd'hui, on y trouve côte à côte des hommes de même race (les arabes et les juifs), dont les premiers vivent encore aujourd'hui dans un état de civilisation tel qu'il était il y a plusieurs siècles ou même plusieurs millénaires, (charrue à pieu, mariage par achat), tandis que les autres, munis des machines les plus modernes y mènent une vie qui ne se distingue, au point de vue des progrès de la civilisation moderne, en rien de celles des peuples occidentaux. Mais même cet exemple, en apparence si simple, demande en vérité encore une analyse détaillée de la structure de la société des Arabes en Palestine dont le but serait d'expliquer pourquoi il y a encore aujourd'hui cet état primitif de tant et tant d'hommes arabes, tandis que les «effendis» vivent la plupart de temps en grands seigneurs dans les capitales de l'Europe entière. Nous devrions également parler des répercussions que provoque l'introduction de nouvelles formes de travail, de nouvelles machines etc. sur l'Arabe primitif et de ses conséquences politiques, sociales etc. Ce seul exemple montre ainsi, que toute question isolée de même que toute erreur dans la plus petite hypothèse historique ne peut aboutir qu'à des conclusions absolument faussées.

métaphysique, il existait déjà une théorie essayant de grouper et d'expliquer ces divers éléments d'une façon scientifique. (Cf. Karl Marx, Friedrich Engels **Deutsche Ideologie**).¹⁾ Selon cette théorie, la force motrice du développement historique n'est point à rechercher dans une inégalité innée des hommes; les facteurs historiques, au contraire, conserveraient et augmenteraient l'inégalité naturelle — existant dans une certaine mesure — comme un élément social. L'inversion de ce fait constitue la base à partir de laquelle Burckhardt peut parler d'une notion non-historique du genre humain dont il oppose le caractère toujours semblable à l'inégalité des individus. Ces individus étant seuls des êtres réellement historiques, Burckhardt se voit obligé de choisir parmi eux des exemplaires exceptionnels dont il fait les porteurs du développement historique. La théorie scientifique inverse, par contre, considère ces «grands individus» simplement comme des représentants qui incarnent de la façon la plus distincte le développement historique dont les véritables porteurs sont la masse de tous les individus productifs. Le fait que la réalité historique aux temps de Burckhardt ne correspondait plus à sa théorie explique son affirmation paradoxale (et qui anéantit, à vrai dire, sa propre théorie) que les individus exceptionnels deviennent de plus en plus rares, et que leur existence ultérieure n'est point assurée. (Cf. Considérations sur l'histoire du monde pp. 248). Ce qui équivaldrait en s'en tenant à la théorie de Burckhardt, à la fin de toute histoire. Cette conception des forces motrices du développement historique nous explique d'ailleurs également, pourquoi, en dehors de tant d'autres raisons, Burckhardt devait être nécessairement pessimiste: parce qu'il ne voit que l'impossibilité de transformer les hommes au lieu de reconnaître la possibilité de transformer les conditions de leur existence. De son point de vue il est naturel qu'il ne peut voir dans toutes les révolutions qu'«une brillante farce de l'espérance.»

Nos objections aux deux thèses de Burckhardt déclarant, l'une, que l'homme est toujours le même, l'autre, que l'inégalité est innée et éternelle chez tous les individus, peuvent donc être résumées ainsi: Les deux thèses ne sont pas soutenables, parce qu'elles ne concernent pas l'homme réel, c'est-à-dire l'homme déterminé d'une couche sociale et d'une époque déterminées. En d'autres termes, les hommes de Burckhardt vivent en dehors de l'histoire concrète, parce qu'ils sont en dehors de tous rapports opposés et réciproques

1° avec la nature (le monde extérieur),

2° avec la production concrète de l'existence (monde transformé par l'activité humaine: économie, trafic, commerce, etc.),

3° avec les autres hommes (rapports sociaux: classes, nations, peuples, etc.).

¹⁾ Edition du «Marx-Engels-Archiv» tome I, 1926

L'historiographie de Burckhardt se propose de saisir les modes de penser, les conceptions générales des époques. Que faut-il penser de ce but? Tout ce qu'un historien, orienté vers le but de Burckhardt, peut saisir, ce sont les modes de penser, les modes d'existence de couches ou de groupes déterminés dont le caractère particulier dépend, en dernière instance, de la position qu'ils occupent dans le processus de la production. Cependant, il serait faux de nier l'existence de certains types d'hommes, tels, par exemple, l'Athénien du VI^{ème} siècle ou le grand seigneur français de l'ancien régime. Mais il importe de se rendre compte de ce que représente exactement un tel type historique.

«En Grèce, il n'y avait pas seulement des citoyens mais également des esclaves, et en France non seulement des grands seigneurs mais également des paysans, des citadins et le prolétariat des villes. L'existence des membres de ces classes conditionnaient les formes sociales autant que celle des autres. Aussi bien, même quand certains monuments culturels proviennent exclusivement de groupes déterminés, l'histoire des tensions et des oppositions entre les classes n'en contribue pas moins au fondement de leur contenu. A l'harmonie et à la beauté naturelle des statues d'adolescents grecques correspond aussi bien la liberté de vivre une vie héroïque que cette autre liberté d'échapper au travail oppressant et à la misère.» ¹⁾

Il s'ensuit que les ressemblances constatées parmi les hommes d'une certaine époque ou les hommes d'un certain groupe, ne se fondent pas sur un être unitaire et constant.

«Le processus social de la vie au cours duquel apparaissent de telles ressemblances, relie des facteurs humains et extra-humains; il ne se réduit nullement à la présentation et à l'expression de l'homme tout court, mais il est une lutte perpétuelle d'hommes déterminés contre la nature. Des constellations changeantes formées par la société et la nature naissent les rapports des groupes sociaux entre-eux. Ces rapports deviennent décisifs pour l'esprit et pour l'âme des individus et ces complexes réagissent à leur tour sur la structure de la société. Les qualités humaines sont ainsi continuellement influencées et transformées par les circonstances les plus diverses. Même en tant que des traits humains se maintiennent, ceci doit être considéré comme le résultat de processus se renouvelant dans lesquels sont englobés les individus, et non comme l'extériorisation de l'homme en soi.» ²⁾

Si nous cherchons maintenant une notion supérieure qui puisse désigner à la fois la faute principale de la conception burckhardtienne de l'homme et la cause de cette faute, nous sommes nécessairement amenés à la rechercher dans son manque de dialectique. Ce manque de dialectique qui est déjà apparu dans la rupture entre le matériel et l'esprit autonome, qui s'est manifesté ensuite dans la rupture entre le statique et le dynamique, se révèle ici dans la notion de l'homme absolu. Il apparaîtra d'ailleurs que la réponse négative que Burckhardt a donné à la question importante de la méthode historique («l'histoire est-elle une science?») ¹⁾

¹⁾ «Bemerkungen zur philosophischen Anthropologie». Max Horkheimer, Zeitschrift für Sozialforschung, IV, 1935, 1.

²⁾ *ibid.*

ne s'explique que par ce manque de dialectique. Car pour Burckhardt le mouvement qui est la prémisse de toute dialectique n'a pas de lois.

Il n'est pas nécessaire de reprendre ici le problème du rapport existant entre la nature et l'histoire, rapport qui est nié par Burckhardt et à la place duquel il veut établir une opposition fondamentale et absolue. Le rapport existant perpétuellement entre l'homme (l'histoire) et la nature peut se résumer par cette phrase: l'homme se trouve toujours «devant une nature historique et une histoire naturelle». Remarquons seulement que lorsque Burckhardt, pour séparer nettement l'histoire et la nature, parle des «pures» sciences naturelles, c'est-à-dire des sciences, qui n'ont au fond aucun rapport avec l'histoire réelle, il oublie de dire que c'est uniquement l'activité concrète matérielle de l'homme qui a donné à ces sciences pures aussi bien leur contenu que leur but.

Burckhardt sépare l'histoire non seulement de la nature, mais aussi de la philosophie. Il est vrai, qu'il le fait dans un sens tout différent, puisqu'il déclare que seule la philosophie peut comprendre et ensuite formuler d'une façon scientifique le contenu de l'histoire. Les raisons qu'il donne pour expliquer cette faculté de la philosophie sont les suivantes:

a) la philosophie concerne le général, donc elle peut reconnaître des lois.

b) philosophie signifie subordination, donc elle peut distinguer cause et effet.

c) la philosophie est la science de la logique, donc elle peut établir des lois logiques, c'est-à-dire scientifiques, objectives.

Nous dirons à ce sujet:

1) il est impossible de séparer absolument la philosophie de l'histoire concrète. Il n'y a pas de philosophie en soi; la philosophie ne saurait se libérer absolument de l'histoire concrète, dont elle est l'expression correspondante ou opposée suivant que les forces productives concrètes de la société, l'ordre social et la conscience relativement autonome des hommes, se trouvent en harmonie ou en contradiction. En d'autres termes: ou bien la philosophie exprime le contenu réel d'une classe dominante, ou bien elle exprime la fuite du philosophe devant le contenu de sa classe.

2) il est impossible de comprendre l'histoire, c'est-à-dire le résultat complexe de l'activité humaine par quelque chose qui planerait au-dessus de cette activité. Elle ne peut être comprise que par l'examen de cette activité humaine, en fait, l'histoire ne peut être comprise que par l'histoire. Autrement dit, l'histoire est comprise par l'historien selon son attitude vis-à-vis du procès général de la production matérielle et selon le rang qu'il occupe dans l'ordre social.

3) le «général» considéré par la philosophie ne peut être que le résumé abstrait des résultats les plus généraux tirés de la considération du

développement historique des hommes. En tant que résumé abstrait, ce général n'a qu'une valeur relative et nécessite une constante vérification par l'analyse des véritables processus de l'activité humaine. Le «général» constaté par la philosophie dans l'histoire, ne peut concerner qu'une partie de l'histoire, car il en va du philosophe comme de l'historien quant à la connaissance qu'il peut atteindre du monde qui l'entoure. Ceci vaut même pour des génies aussi universels que Platon (cf. son «Etat») et St. Thomas d'Aquin.

4) le général, dit Burckhardt, se confond avec le constant, car seul le constant peut être formulé par des lois logiques. Cette façon de voir est unilatérale et non justifiée parce que

a) le général, même conçu dans le sens de Burckhardt, n'est pas constant et ne peut être qu'un processus et

b) la méthode dialectique permet précisément de formuler des lois qui, évoluant elles-mêmes, embrassent un état en développement.

5) la thèse disant que la philosophie s'oppose à l'histoire de par sa subordination n'est pas soutenable, parce que l'histoire elle-même obéit à la loi de causalité. Burckhardt en fait d'ailleurs était au début de son livre. Il semble ainsi sousentendre l'existence de cette loi dans l'histoire, mais il ne la prend pas en considération comme principe.¹⁾

6) Burckhardt, dans ses livres historiques, malgré son manque de méthode, applique la loi de la subordination; il agit donc, d'après ses propres thèses, en philosophe. En vérité, il n'y a pas d'autre possibilité pour un historien, puisque l'histoire entière est déterminée par la loi de causalité. Les subordinations de Burckhardt sont d'ordre très général, et considérées par rapport à un but et non pas à une cause. La notion supérieure générale à laquelle il subordonne toutes ses considérations, c'est l'homme tout court ou encore «l'esprit de l'humanité»; suivant les cas, il subordonne en outre les événements à la notion de la culture, de la politique, etc

Par ces 6 points nous avons essayé de démontrer sommairement

1) pourquoi la séparation absolue de l'histoire et de la philosophie ne nous semble pas soutenable;

2) que la raison donnée par Burckhardt pour démontrer le caractère non-scientifique de l'histoire n'est pas suffisante; de plus, le caractère scientifique qu'il attribue à la philosophie ne saurait être comparé à celui des sciences naturelles.

3) que Burckhardt lui-même, en tant qu'historien, était amené à nier in concreto sa thèse principale disant que l'histoire n'est que coordination;

¹⁾ Remarquons encore que la thèse de B. sur la coordination de l'histoire s'oppose à sa seconde thèse selon laquelle les différents domaines de l'histoire (l'Etat, la religion et la culture) sont absolument hétérogènes.

Or, nous trouvons dans le procédé de travail de Burckhardt une raison, qui peut, nous semble-t-il, expliquer, pourquoi il devait nier l'existence d'une méthode objective de l'histoire. Cette raison consiste dans le fait que Burckhardt ne distinguait pas suffisamment entre les «sources» et la réalité historique.¹⁾ On a souvent mentionné que Burckhardt se préoccupait peu de l'authenticité de ses sources (cf. par exemple Karl Joel, pp. 61, 103, 104)²⁾ ce qui constitue déjà une première confirmation de notre thèse. Mais la véritable raison repose dans le fait, que Burckhardt, d'après ses propres paroles, ne se soucie pas tellement des faits concrets historiques que de la façon dont les faits sont rapportés; il se borne à étudier et à ramasser les anecdotes, les mythes, bref: les produits purement idéologiques d'une époque, d'un siècle donné. Il est naturel, que par là même il est plus ou moins réduit à des hypothèses personnelles, à son intuition, donc à une méthode exclusivement subjective.

La méthode subjective de Burckhardt ne saurait pourtant être véritablement expliquée par les constatations qui précèdent, concernant principalement le côté technique de son procédé. Toutefois, ce procédé de travail ne serait pas possible même du point de vue purement technique, si la base de sa méthode scientifique toute entière ne lui offrait les prémisses nécessaires.

Il y a une seule possibilité de surmonter l'antagonisme qui existe entre le mouvement continu de l'esprit et sa manifestation relativement constante dans les forces potentielles inertes. Cette possibilité consiste dans la logique dialectique du mouvement, c'est-à-dire dans une logique qui remplace l'inertie et les rapports constants par le mouvement; celui-ci étant lui-même conçu dialectiquement. C'est alors seulement qu'il sera possible de substituer à l'isolement d'un objet dans son inertie, l'unité du sujet et de l'objet; et cela de telle sorte que cette unité se différencie en la multiplicité des rapports du sujet avec le monde, tout en réapparaissant dans le sujet comme unité (à un degré supérieur). Mais d'une part, Burckhardt ne synthétise dialectiquement ni le rapport entre l'inertie et le mouvement, ni le mouvement lui-même; et d'autre part, il rattache à l'esprit l'histoire, c'est-à-dire le jeu de l'inertie relative des forces potentielles et du mouvement infini, restant ainsi idéaliste. Aussi ne peut-il surmonter l'isolement absolu du sujet, sa méthode ne pouvant ainsi qu'être subjective. Ce qu'il reste à expliquer sociologiquement (Cf. Chapitre VIII).

¹⁾ Lettre à Beyschlag, du 14 Juin, 1842: «Ce que je construis dans le domaine de l'histoire n'est pas le résultat de la critique et de la spéculation, mais de l'Imagination qui veut remplir les lacunes de l'intuition; l'histoire est pour moi une série des plus belles compositions artistiques...»

²⁾ Jakob Burckhardt als Geschichtsphilosoph, Bâle 1918

CHAPITRE III

LA CONCEPTION DE L'HISTOIRE DE L'ART DE JACQUES BURCKHARDT.

1. «LE CICERONE», «L'ARCHITECTURE DE LA RENAISSANCE.»

Burckhardt part d'une notion abstraite et idéale de l'art qu'il établit à priori, d'une façon subjective et non historique. C'est ainsi que nous trouvons dans tous ses ouvrages une séparation stricte entre l'histoire générale et l'histoire de l'art. Les remarques méthodiques sur sa conception de l'art contenues dans ses **Considérations sur l'histoire du monde** sont pourtant une exception à cette règle. Ces remarques sont d'autant plus précieuses que dans tous ses autres livres tels le **Cicérone** et **Architecture de la Renaissance**, Burckhardt évite soigneusement tout éclaircissement sur sa méthode, laissant ainsi au lecteur la liberté ou la tâche de la découvrir. C'est pour cette raison que, avant même d'aborder l'étude de ces deux ouvrages, nous exposerons les considérations sur l'art de Burckhardt telles que nous les trouvons dans les **Considérations sur l'histoire du monde**. Celles-ci peuvent être groupées de la manière suivante:

1^o — L'origine des arts.

2^o — Le rôle du domaine de l'art dans l'histoire; les facteurs (internes et externes) du développement de l'art.

3^o — Le rôle et la fonction de l'artiste isolé dans l'histoire de l'art.

4^o — Le développement de l'art.

A propos de l'origine des arts, on remarquera tout d'abord la présence dans l'ouvrage de Burckhardt d'une thèse principale et de plusieurs hypothèses qui s'y opposent sur des points importants. La thèse pose, quant à elle, que les arts prendraient naissance, ainsi d'ailleurs que l'esprit en général, dans l'activité matérielle de l'homme, en vue de satisfaire ses besoins matériels. L'esprit connaît alors un développement toujours plus autonome et devient «esprit conscient, réflexion, comparaison, parole, — oeuvre d'art.»¹⁾ Après cette explication, Burckhardt émet l'hypothèse que les arts ont probablement pris naissance dans le culte religieux, bien qu'il reconnaisse par ailleurs que des arts aient existé antérieurement et indépendamment de tout culte religieux.

Burckhardt voit la base de l'art dans les «vibrations magiques de l'âme». ²⁾ Mais il importe de souligner que malgré cette dernière défini-

¹⁾ *Considérations sur l'histoire du monde*. p. 60

²⁾ *ibid.*, p. 61

tion Burckhardt ne considère pas **les arts** (en opposition à la **notion de l'art**) comme donnés à priori. Il essaie même de déterminer l'ordre historique, suivant lequel les différents arts se sont développés en se libérant du culte religieux qui fut le premier domaine de l'activité artistique.

Comme les arts (nous ne parlons ici que des arts plastiques) se sont développés au service de la religion, le rapport entre le domaine artistique et religieux est des plus étroits. Burckhardt nous montre ce rapport comme étant réciproque.

Il serait superflu d'énumérer les exemples cités par Burckhardt pour illustrer les répercussions de l'art sur la religion et vice versa. (Cf. *Considérations*... p. 155). Il nous faut cependant exposer l'influence capitale que Burckhardt attribue aux religions quant à la formation d'un style ou plus précisément au style en général.¹⁾ Il ne peut naturellement s'agir des religions qui empêchent tout développement de l'art, tel l'islam ou qui le combattent comme le puritanisme.²⁾

L'importance de la religion pour la formation d'un style réside selon Burckhardt premièrement dans le fait que «seuls la religion et le culte font naître dans l'âme les vibrations magiques» capables de provoquer une activité artistique consciente, et sont à même de contraindre l'artiste à se maintenir constamment au degré qu'il a atteint sans tenir compte du goût des masses.³⁾ (Le même élément conservateur qu'est la religion peut naturellement devenir plus tard l'obstacle infranchissable de tout développement ultérieur. Cf. *Considérations*... p. 87). Burckhardt souligne que non seulement la religion a déclenché la faculté artistique consciente — ce qui est de première importance — mais que l'influence de la religion sur l'art n'a cessé de subsister par les thèmes que la religion posait à l'artiste. Car les sujets que l'artiste avait à traiter pour l'Eglise étaient non seulement universellement accessibles et immuables mais ils le forçaient ainsi à rester «éternellement jeune et originel dans des choses représentées depuis longtemps et pourtant toujours monumental et conforme au culte». «Aucune tâche profane ne pouvait offrir cet avantage. Jamais un style ne se serait formé dans l'accomplissement de tâches profanes qui eo ipso, se transformaient continuellement. L'art profane d'aujourd'hui doit sa vie au fait qu'il y avait et qu'il y a encore des styles hiératiques. On peut dire que sans Giotto, Jan Steen serait tout autre et probablement moins grand.»⁴⁾

Cette importance attribuée aux religions pour le développement d'un style pourrait créer l'impression, que l'art dépendrait, dans son essence même, de la religion. Rien ne serait plus contraire aux opinions de Burck-

¹⁾ Burckhardt définit par ailleurs les origines du style par le besoin d'un peuple ou d'un individu de s'extérioriser dans des images.

²⁾ Nous ne pensons pas que l'antagonisme entre l'islam et les arts soit aussi absolu que Burckhardt semble le croire.

³⁾ *Considérations*... p. 104

⁴⁾ *Considérations*... p. 106

hardt. Celui-ci soutient, en effet, que l'art ne puise dans l'histoire que des stimulants. Car, selon Burckhardt, l'art constitue un monde à part et même lorsqu'il semble servir la richesse et la puissance «l'art prend conscience de sa haute position de puissance et de force en soi n'ayant besoin que de contacts furtifs avec la vie pour développer et réaliser d'elle-même une entité suprême.»¹⁾ L'art occupe dans l'histoire une position exceptionnelle; il n'est guère touché par la vie historique, bien qu'il reflète pour Burckhardt, (surtout dans l'architecture) le caractère des nations, des époques et des cultures.

Quel est donc le rôle et la place de l'artiste dans l'histoire? Il est naturel, d'après ce qui précède, que l'artiste occupe également une place et une fonction exceptionnelles dans l'histoire de par son isolement même de la vie historique. Cet isolement ne concerne pas seulement son indépendance vis-à-vis des intentions et des buts des hommes en général, mais se manifeste encore dans le fait que, selon Burckhardt, l'activité artistique «n'agit pas sur 'la vie', c'est-à-dire sur les avantages acquis ou sur les pertes subies par les masses.»²⁾ Les artistes sont néanmoins les seuls qui déterminent l'histoire de l'art. Burckhardt leur confère une double fonction:

- a) représenter d'une manière idéale le contenu intime d'une époque et du monde
- b) transmettre ce contenu comme un souvenir éternel à la postérité.

Les artistes seuls capables de remplir cette double fonction car l'existence artistique est dans son essence une compénétration de l'univers (du général) et de la personnalité de l'artiste (du particulier) dans une forme unique, ayant pourtant une valeur universelle.³⁾

La force motrice de l'artiste est l'imagination; la partie essentielle de sa grandeur l'intensité de sa force productrice et sa faculté de pouvoir représenter extérieurement ce qui relève de l'intérieur et inversement de prêter à la représentation extérieure l'expression de l'intérieur. Or, écrit Burckhardt, les maîtres, capables de remplir cette tâche intégralement sont très rares. Et pourtant ce sont les seuls qui peuvent assurer la continuité du développement historique de l'art. Comment ce développement se fait-il?

Ce sont, dit Burckhardt, des génies de premier ordre qui trouvent pour la première fois telle forme ou telle expression, telle solution d'un problème architectonique.⁴⁾ Le développement se poursuivrait, d'après

¹⁾ *ibid.* p. 80

²⁾ *Considérations . . .* p. 214

³⁾ *ibid.* p. 213

⁴⁾ Ainsi repousse-t-il par exemple l'hypothèse suivant laquelle l'Odyssée serait une oeuvre collective, c'est-à-dire de différents maîtres qu'Homère n'aurait fait que réunir. Egalement Burckhardt soutient que les statues du portail de Chartres ne sauraient être des oeuvres d'un atelier, donc de différents maîtres, etc. Même pour le développement du style de toute une époque, ce qui nous verrons dans la deuxième partie de ce chapitre, Burckhardt soutient la thèse individualiste.

lui, de façon suivante: le génie crée pour la première fois une forme, etc. en transformant un contenu donné du monde historique, c'est-à-dire étranger à l'art. A cette transcendance s'oppose l'immanence des formes dans l'esprit humain et c'est précisément grâce à cette immanence des formes dans l'esprit que l'artiste arrive à élever le contenu donné dans une sphère idéale, le domaine de l'art proprement dit. Dans ce domaine de l'art, le développement des styles s'accomplit alors d'une manière immanente, autrement dit, les formes une fois créées par le premier génie mènent une vie propre et subsistent, en se transformant relativement peu, jusqu'à ce qu'un autre génie remplace ces formes traditionnelles par de nouvelles, créés en dehors des formes déjà réalisées. Bref, le cours du développement se présente chez Burckhardt comme suit: Il y a l'immanence des formes dans l'esprit et il y a l'immanence du développement des formes une fois réalisées comme style. Mais l'immanence de ce développement est toujours interrompue par l'activité des grands génies qui créent leurs oeuvres en recourant à des éléments et à des contenus étrangers, en dehors du domaine des formes déjà réalisées. Ces grands maîtres puisent directement dans les données de l'histoire. Le développement s'accomplit ainsi d'une façon toujours discontinue par l'alternance de l'évolution immanente et transcendante. Ce développement alternatif apparaît quant à la notion même du style comme une succession du style créateur des génies et du style traditionnaliste des autres artistes.

Comment ces remarques théoriques sont-elles illustrées par les recherches pratiques de l'auteur? Le procédé général de Burckhardt demeure invariable.

Il commence toujours par distinguer dans le domaine de l'art:

- 1) Les grandes époques historiques générales des styles.
- 2) Dans ces époques stylistiques il considère séparément les différentes branches de l'art: architecture, sculpture, peinture et décoration.

3) Il subdivise chacun de ces domaines d'après le genre particulier de leurs manifestations multiples; il regarde séparément par exemple dans l'architecture les «types formels» des tombeaux, ceux des basiliques, des villas, des arcs de triomphe, des maisons princières, etc. ... ou dans la peinture: les «types formels» des autels (portatifs ou fixes), ceux des portraits, des peintures murales, etc.

4) Burckhardt établit, en outre, des distinctions:

- a) d'après la matière artistique et
- b) d'après le sujet des oeuvres.

La distinction d'après la matière apparaît par exemple dans la division du domaine de la décoration (**Architecture de la Renaissance**) en plusieurs chapitres: décoration en bois, en stuc, en pierre, etc.; des paliers en pierres dures, en pierres moins dures, etc. La distinction d'après les sujets s'annonce (entre d'autres exemples) dans le chapitre sur la sculp-

ture antique du **Cicerone**, où Burckhardt parle des statues de Junons, des Flores, de Démeters, des dieux des grandes eaux, des Eros, etc; ou dans la peinture, caractérisant les Saintes-Familles, les allégories, les crucifix, etc.

Souvent, dans le cadre de ces grands groupes, Burckhardt ébauche une esquisse de la particularité du style d'une époque, et il caractérise parfois en même temps l'esprit général de l'époque. Mais la plupart du temps, Burckhardt s'intéresse non pas à l'esprit général, mais aux conditions artistiques données d'une époque déterminée de l'histoire de l'art. C'est pourquoi on a pu parfois appeler Burckhardt le fondateur de l'histoire des styles, car il ne semble pas se préoccuper du cours de l'histoire générale pour fixer les limites des différentes époques stylistiques.

En examinant les conditions artistiques données d'une époque Burckhardt commence le plus souvent par l'étude de l'état artistique dans lequel les grands maîtres eux-mêmes (et ensuite leurs écoles) ont laissé leurs domaines particuliers. Et de même, nous trouvons presque toujours (qu'il s'agisse de l'éclosion, de l'épanouissement ou du déclin d'un style) les noms de quelques individus, parfois même d'un seul, qui, en «hommes du destin», décident pour longtemps du sort de l'art. Or, il est extrêmement important de noter que Burckhardt en décrivant d'une façon générale le style d'une époque ne le fait jamais pour tous les arts à la fois. Il cherche plutôt à saisir les signes stylistiques de chacun des arts séparément. Il s'en suit qu'au fond Burckhardt ne travaille pas avec la notion d'un style unique pour toute une époque, encore qu'il ne se soit jamais exprimé dans ce sens. Cette conclusion théorique se trouve cependant pratiquement appliquée dans les deux ouvrages **Architecture de la Renaissance** et le **Cicerone**. En effet, — en cherchant comme le fait Burckhardt à saisir les lois stylistiques de chaque art, en suivant avec méthode les différents genres à travers les époques, en considérant attentivement les exigences de la matière, en attribuant, enfin, une importance prédominante chaque fois au style d'un certain maître, — comment aurait-il été possible que Burckhardt ne reconnaisse pas la diversité des styles, non seulement des différentes époques et (dans un sens un peu différent) des multiples domaines artistiques, mais encore dans une seule époque? Ainsi trouvons-nous par exemple cette phrase (parmi de nombreuses du même genre), — Burckhardt parle du commencement de l'art baroque —: «Pendant plusieurs décades, la peinture a un nouveau style, tandis que la sculpture garde l'ancien.»¹⁾ Pour compléter ce que nous venons de dire du style de diverses branches de l'art au sujet de leurs lois propres ou des matériaux employés, mentionnons encore la distinction faite par Burckhardt (**Architecture de la Renaissance**, § 136) entre le style de marbre, style de stuc, style de briques, etc.

¹⁾ Cicerone, p. 652

Burckhardt distingue encore trois autres différenciations de la notion de style, qui sont d'ordre plus général par rapport aux précédentes: La première interprétation se rapproche de celle donnée par Viollet-le-Duc dans ses *Entretiens sur l'architecture* (concordance entre forme extérieure et destination; l'oeuvre façonnée en raison de la matière employée et des moyens propres à la nature de cette matière. La forme obtenue convenant à la matière, etc., etc.)¹⁾ La définition de Burckhardt se rapproche également de celles, données par Goethe dans ses *écrits sur l'art et le théâtre*.

La deuxième, par contre, n'est en réalité qu'un terme neutre et très général qui permet tout simplement à Burckhardt d'englober dans une seule expression certaines ressemblances entre les manifestations d'une époque; dans ce sens le «style» d'une époque pouvait être remplacé dans les quelques cas, où Burckhardt en parle, par «caractère général d'une époque», «orientation générale d'une époque», etc.

La troisième interprétation constitue une sorte de notion supérieure qui permet à Burckhardt de distinguer les styles temporels d'après le caractère de leur formation ou de leurs fonctions en «styles organiques», «dérivés», «hiératiques». Burckhardt appelle les styles dérivés également «styles de l'espace» pour des raisons que nous allons exposer.

Quest-ce qu'un «style organique» au sens burckhardtien du mot? L'auteur ne nous en donne pas de réelle définition. Nous pouvons cependant, d'après l'application que Burckhardt fait de ce terme (il l'applique à l'architecture seulement) le rapprocher étroitement de la théorie constructiviste de Viollet-le-Duc ou encore de la définition donnée par Alberti de l'«harmonie». ²⁾ La définition de Burckhardt est la suivante: Sont «organiques» tels styles dans lesquels les différentes formes ou les différentes parties d'un bâtiment expriment clairement et exactement les fonctions qu'elles remplissent, de sorte que la construction entière apparaît comme un organisme qu'il serait impossible de priver de la moindre de ses parties sans attenter à la vie de l'ensemble. — La création de tels styles dépend, selon Burckhardt «de dons naturels élevés, d'une bonne fortune et surtout d'un certain degré de naïveté et de candeur et d'attachement réel et pur à la nature; non sans raison ce phénomène ne s'est produit que deux fois dans l'histoire de l'art». ³⁾

Ces deux styles véritablement organiques sont pour Burckhardt le style grec et le gothique nordique.

Les styles organiques ont d'après Burckhardt, cela de commun, qu'ils développent toujours un seul type architectonique principal qui

¹⁾ *Entretiens sur l'architecture*, Paris 1863. Entretien III, pp. 179—182

²⁾ «Puisque j'ai établi un ordre d'architecture dont toutes les parties sont à leur place nécessaire; puisque je suis parvenu à faire reproduire à ces divers membres réunis un effet satisfaisant à la fois la raison et les sens, cet ordre est l'Ordre. Si j'en supprime un des membres, si je change les rapports établis entre eux, je détruis mon oeuvre, mais mon oeuvre est parfaite, je dois donc la conserver dans son intégrité.» Viollet-le-Duc, op. cit. Entretien III.

³⁾ *Architecture de la Renaissance*, p. 96

englobe intégralement tous les autres arts (la sculpture, la peinture, etc.). Ce type est chez les Grecs le temple oblong et rectangulaire, dans l'art gothique la cathédrale à plusieurs nefs avec les tours de front. Et c'est précisément à partir du moment où ce seul type principal est élargi ou abandonné que les styles organiques se transforment, selon Burckhardt, en des styles de l'espace ou styles dérivés. Nous avons déjà dit, que ces deux noms ne désignent qu'une seule et même chose: les styles dérivés sont toujours des styles de l'espace et les styles de l'espace toujours des styles dérivés. Cela s'explique facilement d'après ce qui vient d'être dit et la phrase suivante de Burckhardt exprime suffisamment sa pensée à ce sujet. En parlant des types principaux uniques des styles organiques Burckhardt écrit: «Dès qu'ils (les styles) passent à l'application dérivée (de leurs types principaux), notamment à des plans fondamentaux combinés, ils sont sur le point de se transformer en styles de l'espace». ¹⁾ En d'autres termes: la caractéristique des styles dérivés est qu'ils développent avant tout le sentiment de la beauté des espaces intérieurs, en séparant ainsi l'unité organique du plan et de l'extérieur. Il s'ensuit que l'extérieur, la façade par exemple, peut être traitée indépendamment de la structure, qu'elle devient de plus en plus une partie autonome et partant souvent purement décorative de la construction tout entière. Un style dérivé aboutit ainsi toujours, bien que non nécessairement à la séparation du plan et de l'extérieur — de même que la décomposition de l'oeuvre d'art intégrale entraîne la séparation des différents genres de l'art en domaines plus ou moins indépendants. Un style dérivé peut adapter des formes quelconques de styles organiques ou inorganiques, car il ne s'en sert que dans des buts purement décoratifs; il lui suffit d'accorder ces formes de détail aux proportions générales de l'édifice. Un style organique, par contre, exige du moindre détail d'être en harmonie absolue avec l'ensemble de l'oeuvre architecturale.

«Un style dérivé, en tant que style de l'espace, est en droit de se servir des formes des styles précédents, organiques ou autres, et doit les utiliser à fond selon ses propres besoins.

«Il peut bien entendu considérer certaines formes comme hiératiques, comme l'a fait la Renaissance quant à divers modèles de portes et de fenêtres jusqu'au moment où les constructeurs de palais les adoptèrent en s'inspirant des églises. Le caractère et les particularités de la construction ne sont indiquées dans ce cas que dans une forme très générale; les détails constructifs sont les mêmes pour les édifices profanes et religieux.»)

Avant de parler du rapport entre styles organiques et styles hiératiques (on peut se demander si tout style organique est nécessairement hiératique ou inversement) citons encore un passage de Burckhardt (*Cicerone*, pp. 282 et suivantes) où il dit qu'un style dérivé peut très bien évoluer vers un style plus organique ou même parfaitement organique, tout en utilisant des formes architecturales empruntées. L'exemple le

¹⁾ *Architecture de la Renaissance*, p. 44

²⁾ *Architecture de la Renaissance*, p. 96

plus important cité par Burckhardt est celui du développement qui s'est accompli logiquement du style des basiliques chrétiennes primitives au style roman et de celui-ci au gothique. «Après une série de transformations que l'on peut signaler dans l'histoire de l'art par intervalles de siècles d'abord et de décades plus tard, la cathédrale de Cologne sortit de la basilique.»¹⁾ Sans insister sur la question de savoir si l'on peut vraiment parler d'un développement rectiligne, passons à l'examen du rapport entre style organique et style hiératique, tel que Burckhardt le considère. En vérité, ce problème ne constitue qu'un autre aspect de la question du développement des styles organiques. Car en posant la question: un style organique doit-il être nécessairement hiératique ou vice versa, nous sommes obligatoirement amenés à étudier les causes sinon même les conditions historiques de l'un et de l'autre. Or, il est incontestable que les deux styles organiques mentionnés par Burckhardt sont des styles hiératiques. Quant au rapport entre style organique et style hiératique, nous ne trouvons chez Burckhardt que quelques indications qui peuvent être résumées de la manière suivante:

1^o — Les styles hiératiques ne sont pas nécessairement organiques; on les trouve déjà chez les peuples primitifs et barbares.²⁾

2^o — «Une conscience mythologique générale» est une condition nécessaire à la formation d'un style organique.³⁾

Mais cette condition est également nécessaire pour le développement d'un style hiératique. La réponse à notre question: un style hiératique doit-il être organique ou inversement se réduit donc aux résultats suivants:

1) Un style hiératique n'est pas nécessairement organique, mais suppose, tout comme celui-ci, l'existence d'une conscience mythologique générale.

2) Les styles organiques sont toujours des styles hiératiques, mais la condition nécessaire, énoncée par Burckhardt, pour le développement d'un style organique ne suffit pas à l'expliquer précisément parce qu'il y a des styles hiératiques qui ne sont pas organiques.

On pourrait se demander, si ce n'est peut-être pas du caractère de la mythologique que dépend le caractère, organique ou non, d'un style hiératique. Ce problème de la signification des différentes mythologies pour l'art est également considéré par Burckhardt. Mais une fois de plus, il ne

¹⁾ Cicerone, p. 78

²⁾ «Les peuples primitifs et barbares peuvent posséder un style architectonique simplement hiératique et c'est un préjugé de croire qu'un tel style puisse ajouter davantage à la gloire d'un homme ou d'une époque culturelle qu'un style dérivé qui peut être également au service d'une tendance religieuse non moins forte . . .» (Architectur de la Renaissance, p. 96).

³⁾ Burckhardt, en étudiant la sculpture du 16^{ième} siècle, écrit: «Nous avons mentionné plus haut les limites invisibles qui entourent tout d'abord la sculpture religieuse et qui ne lui permettent pas de devenir ce que la sculpture des temples grecs a été. Il est vrai qu'il y a maintenant à côté de la sculpture religieuse une sculpture profane, mi-allégorique, mi-religieuse; mais il lui manquait la nécessité intérieure. Elle fut et resta le fruit d'un loisir esthétique arbitraire des gens cultivés de ce temps et non pas l'expression nécessaire d'une conscience mythologique générale.» (Cicerone, p. 602)

procède pas à une analyse mais se borne à une constatation, plus spécialement rattachée à la question des symboles, c'est-à-dire à une question isolée.

On lit dans le **Cicerone**, au commencement du paragraphe sur la sculpture de Giotto, (p. 542) ce passage le plus important à ce sujet: «A cette occasion remarquons ce qui suit sur la différence entre les symbolismes chrétien et antique en général. Le symbolisme chrétien n'a pas une origine populaire, il n'est pas, comme l'antique, éclos spontanément avec la religion et l'art. Il est l'oeuvre de lettrés et de savants qui, par combinaison et par abstraction, l'ont tiré de différents passages de la Bible. C'est pourquoi il ne parvint à atteindre qu'une valeur et une signification restreintes. Il y vint s'ajouter, cependant, un lot important de concepts allégoriques abstraits issus de la théologie érudite et de la philosophie qui réclamaient eux aussi un souffle de vie matériel de la part de l'art.» Ou encore, parlant de la peinture de l'école de Giotto, Burckhardt écrit: «Elle (l'école) dépendait d'une culture littéraire et poétique savante qui était l'élément le plus fort, représentée par un génie tel que Dante. Mais déjà chez ce grand poète, on peut se demander s'il est grand à cause de ou malgré son symbolisme? . . . »¹⁾

Cette dernière question de Burckhardt pourrait être posée d'une façon plus générale pour l'existence même de l'art chrétien. La réponse ne peut être que celle donnée par Burckhardt à la question plus restreinte: l'art chrétien existe malgré sa mythologie tandis que l'art grec par exemple, existe à cause de sa mythologie. Car les artistes chrétiens étaient forcés, — de par l'essence même de la mythologie chrétienne inaccessible aux sens, — de reculer le plus possible les limites de l'expression artistique afin de pouvoir rendre accessible aux sens, ce qui, au fond, n'était que spirituel, abstrait. La mythologie grecque, par contre, avec ses conceptions plastiques fournit aux artistes une matière, en somme déjà achevée, qu'ils n'avaient qu'à reproduire.

Ce qui précède résume tous les principaux problèmes théoriques, que Burckhardt a soulevé dans ses ouvrages sur l'histoire de l'art.

Nous passons maintenant à l'étude de l'application que fait Burckhardt de ces théories, en nous bornant toutefois aux époques de la Renaissance et du baroque pour les deux raisons suivantes:

1^o — Cet exposé nous permettra de juger l'opinion courante, suivant laquelle Burckhardt aurait, par une hostilité à priori rejeté le baroque dans lequel il n'aurait vu que la décadence de la Renaissance.

2^o — Les résultats tirés de cet exposé nous permettront de les comparer ensuite avec les résultats de Wölfflin.

Il s'agit pour nous de tirer des innombrables constatations empiriques de Burckhardt, de ses multiples analyses de détails une valeur géné-

¹⁾ Cicerone, p. 726

rale, c'est-à-dire des caractéristiques de style. Les résultats auxquels nous aboutirons nous fourniront alors une réponse aux questions suivantes :

1^o — Dans quelle mesure est-il possible pour Burckhardt d'établir, grâce à sa méthode, des caractéristiques générales de style ou d'une façon plus générale : est-il possible d'après les oeuvres de Burckhardt, de reconnaître des caractéristiques de styles ?

2^o — Quelle est la valeur empirique de ces caractéristiques ? Ce sera d'ailleurs un des problèmes principaux de notre travail de répondre, d'une façon générale, à la question : est-il possible d'établir des caractéristiques de style pour une époque déterminée ? Quelle doit être ou quelle peut être la valeur et la portée de telles caractéristiques ?

D'après Tietze, Burckhardt a été le premier des historiens de l'art qui ait essayé de distinguer les différentes périodes de la Renaissance. Les deux périodes principales seraient, selon lui, la Première Renaissance, allant approximativement de 1420 à 1500, et la Haute Renaissance qui n'a pas été au-delà de 1540. Il est à souligner, cependant, que Burckhardt différencie en outre les périodes pour chacun des divers domaines de l'art (architecture, peinture, sculpture, décoration) d'une part, et pour les différentes régions, provinces, etc. de l'autre. Dans notre exposé nous ne pouvons tenir compte de ces différenciations dont nous reconnaissons et soulignons toute l'importance. Il est en outre à retenir que Burckhardt commence ses études sur la Renaissance par une étude de la particularité du gothique italien qui, selon lui, a favorisé le développement du nouveau style, ce qui ne serait pas le cas pour le gothique nordique ou, comme il écrit, le gothique proprement dit. Ici également nous ne faisons que signaler l'importance de ce fait.

Avant d'entrer dans l'étude des oeuvres d'art du nouveau style, Burckhardt explique ce qu'il pense du nom de la « Renaissance ». Il serait faux de vouloir considérer ce style comme un « rinascimento » de l'antiquité. D'après lui, les artistes de ce temps n'auraient fait autre chose qu'orner, décorer et remplir leurs propres compositions, leurs propres plans avec des formes de détail antiques. Ils n'auraient nullement cherché dans l'antiquité une nouvelle manière de composer, de construire en grand, mais uniquement un nouveau genre d'expression dans les détails.

Les caractéristiques de la première moitié de la Renaissance que Burckhardt appelle aussi parfois « le temps des recherches » se résument comme suit : C'est un style tout à fait inorganique et partant (dans l'architecture) un style de l'espace par excellence. C'est, en outre, un style essentiellement décoratif, ce qui s'exprime dans la préférence marquée pour toutes sortes d'ornements et de décorations. La tendance principale vise l'effet particulier, la belle impression agréable et fantaisiste. Pour atteindre ce but, tous les moyens pouvaient être employés. Non pas en opposition à la tradition, mais en pleine conscience d'être libres de tout système formel ou constructif, libres aussi de tout système religieux stric-

tement déterminé du moyen âge, les artistes s'abandonnent à leur joie de «découvrir» le monde dans tout ce qu'il a de multiple, de caractéristique, d'individuel, de subjectif. Le subjectivisme artistique prend naissance. La caractéristique de ce style s'annonce avant tout dans la richesse énorme des plans, des formes, des individualités. La joie du multiple, l'effet particulier domine toutes les oeuvres. Dans l'architecture on trouve ainsi côte à côte des plans de toutes sortes: oblongs, quasi centraux, généralement combinés; des colonnes et des pilastres d'ordre composite, corinthien, ionien; des fenêtres carrées, demi-rondes; des colonnes supportant des arcs sans ou avec entablement; la corniche se rapporte, dans ses proportions, tantôt au dernier étage du bâtiment, tantôt au bâtiment tout entier. Toutes sortes de voûtes, d'ogives oblongues richement cassettées, des voûtes en berceau au diamètre elliptique, demi-rond, interrompu par des coupoles, etc., etc. Les formes sont considérées comme absolues en elles-mêmes, de sorte qu'on ne leur demande ni d'exprimer la fonction qu'elles remplissent, ni de se rapporter organiquement à l'harmonie de l'ensemble. Cette harmonie, pour autant qu'elle est recherchée en ce temps, est plutôt atteinte par le rapport des proportions des formes diverses, par l'arrangement des surfaces que par l'analogie des formes entre elles ou par un plan fondamental unitaire. Un autre moyen d'arriver à une certaine harmonie d'ensemble consiste dans la symétrie avec laquelle on applique les formes. Pour ne pas déranger cette symétrie, on se met à construire pour la première fois de fausses fenêtres ou de fausses portes, purement décoratives. Les façades des bâtiments sont traitées d'une façon particulièrement décorative. Cela est d'autant plus naturel, que l'on a préféré (dans les églises par exemple) les coupoles aux tours qui disparaissent presque entièrement. La façade devient ainsi ouverte à toute sorte d'ornementations. La tendance vers l'effet particulier, le beau détail, donne un caractère pictural à toute la Première Renaissance. Burckhardt tend à démontrer que les artistes poursuivent cet effet en toute connaissance de cause. Dans la peinture et dans la sculpture, les mêmes tendances se traduisent dans deux réalismes, absolu et modéré. La personnalité individuelle, la beauté terrestre, des paysages et des intérieurs réels remplacent la beauté et l'existence supranaturelles et hors du temps des figures religieuses du moyen âge. Le corps humain dans toutes ses formes et dans tous ses mouvements est étudié inlassablement. La représentation vise l'expression de tous les phénomènes de la réalité et c'est ainsi que les artistes s'efforcent particulièrement de faire ressortir la qualité de la matière dans la pierre du sculpteur comme sur les toiles du peintre. (qu'il s'agisse de l'or, du brocart, de la soie, du bois, de la chair humaine, etc., etc.). L'intérêt pour le détail, pour les phénomènes individuels et caractéristiques, le défaut de caractère organique dans le style entier, provoquent l'apparition de plusieurs genres dans la peinture et la sculpture. L'une et l'autre, cependant, bien que ne formant plus une unité aussi ferme qu'au moyen âge, travaillent encore en liaison étroite avec l'architecture. Le seul domaine quasi autonome est celui de la décoration qui,

pourtant, se trouve dans un rapport intime avec les autres arts sans être toutefois absorbé ni même dominé par eux. C'est surtout l'arabesque, souvent symétrique, qui — exécutée de mille manières et dans toutes les matières (dessinée, plastique, colorée, non colorée, incrustée, etc.) et plus particulièrement dans le marbre, — prédomine dans la décoration. Des formes humaines et animales qui jusque-là ne jouaient qu'un rôle accessoire (tout comme les objets inanimés d'ailleurs) remplacent de plus en plus les motifs décoratifs inspirés des plantes et qui étaient tantôt fantaisistes et légers, tantôt géométriquement stylisés. Burckhardt souligne le rôle de la matière dans ce style: premièrement chaque matière était traitée selon son caractère propre; (ainsi les pilastres ou les colonnes se distinguent dans leur forme selon qu'ils sont en marbres, en pierres naturelles, en briques, etc.; on ne cherche jamais à donner à la matière travaillée l'apparence d'une autre); deuxièmement, dans certaines parties de l'Italie et notamment à Venise, la matière prédominait sur la forme de sorte que l'effet recherché provient principalement de la matière précieuse, de son arrangement, etc.

Dans une définition où il examine la différence fondamentale entre le gothique et la Renaissance, Burckhardt caractérise celle-ci comme «rythme des masses» (par opposition au «rythme de mouvement») et comme ayant son contenu dans les rapports et les proportions géométriques et cubiques (par opposition à l'unité organique). La Renaissance est le style des proportions dans l'espace et dans les surfaces. Cette définition vaut d'une façon générale, aussi bien pour la Première que pour la Haute Renaissance, qui pourtant, se distinguent essentiellement l'une de l'autre.

Cette distinction essentielle apparaît notamment dans ce fait que la Haute Renaissance vise non plus l'effet particulier, mais l'harmonie absolue de l'ensemble. Elle cherche à l'atteindre surtout par deux moyens:

1^o — par la «grandiose simplification des formes»¹⁾

2^o — par l'accentuation des formes.

Ces deux moyens se conditionnent réciproquement. La simplification s'annonce surtout dans un choix plus réfléchi des formes ou encore dans l'élimination de certaines formes. Ainsi par exemple dans l'architecture, les formes d'ornementation végétale des profils disparaissent presque entièrement. Par cette recherche du «simple monumental», les ordres doriques-romains et les ordres dits étrusques ou toscans prédominent sur les autres. Dans cette tendance à la «simplification grandiose» à laquelle s'ajoute un certain besoin d'idéaliser, dont elle est peut-être inspirée, la peinture et la sculpture finissent par renoncer à la représentation de nombreux détails pour mieux faire ressortir quelques grandes formes. (Les plis des draperies, le détail des intérieurs, etc.) Les artistes s'effor-

¹⁾ Cicérone p. 193,

cent, tout en poursuivant la représentation de la totalité du monde extérieur, de conférer à leurs tableaux, statues, bâtiments, une signification, une importance générales et éternelles. Ils sont toujours subjectivistes, sinon plus encore que les artistes de la Première Renaissance. Mais ils ont le souci d'un ordre plus organique, d'une harmonie plus parfaite et aussi d'une valeur plus absolue et, partant, plus générale. Burckhardt voit le changement dans la tendance générale de l'art dans le plus grand idéalisme de la Haute Renaissance. Son art semble être également plus organique, bien que le caractère organique d'un bâtiment, d'un tableau, etc. ne soit souvent que purement apparent. Parmi les moyens d'accentuer les formes, citons par exemple pour l'architecture les niches sur les façades, dans les piliers et dans les murs, aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur. Mais il est à remarquer que ces niches ne sont construites qu'en vue de de l'effet purement optique, c'est-à-dire qu'elles ne font pas, en tant qu'abside par exemple, partie du plan. L'encadrement des fenêtres, des portes, etc. est accentué de pilastres, de colonnes saillantes, de mi-colonnes couplées, etc.; au lieu d'une riche ornementation, les profils constituent souvent maintenant la décoration essentielle (sur les croix des fenêtres, qui disparaissent d'ailleurs, sur les portes, etc.). L'accentuation des formes s'annonce surtout dans les façades, qui sont ornées d'obélisques, de candélabres, de statues, dont les contours se détachent du ciel. Cette accentuation des formes déjà simplifiées en elles-mêmes, augmente considérablement l'effet de l'ombre projetée. Un des moyens les plus puissants pour accentuer les formes, d'une part, et pour atteindre l'harmonie d'ensemble, de l'autre, consiste dans l'application de la symétrie et des contrastes. (Changement de pierre et de plâtre, de rustica et d'autre pierre dans les surfaces, changement de fenêtres et de niches, de fenêtres aux frontons demi-ronds ou triangulaires; accentuation du milieu, le contreposte, etc.) Burckhardt énonce comme une des rénovations les plus importantes le fait, que les architectes commencent à construire des voûtes qui ne visent que l'effet de beauté et dont on cache la construction (par des peintures, des applications de stuc, de specchio, etc.) ou bien on donne l'impression de voûtes planchées dont le seul but est de masquer un plafond de poutre. Sans que la liberté des artistes soit atteinte par des systèmes établis, la Haute Renaissance parvient cependant à créer le parfait type d'église que l'on recherchait plus ou moins depuis le commencement de ce style et dont on n'avait connu que des solutions approximatives (exceptions faites pour Brunellesco). Il s'agit du plan de la croix grecque aux murs arrondis et à la coupole, solution réalisée parfaitement la première fois par Bramante vers 1500. Burckhardt voit dans ce type d'église ou plutôt dans la construction à forme centrale tout court, la dernière des formes architectoniques absolues. Elle réalise, selon lui, par excellence tous les idéaux du style classique de la Renaissance: unité et symétrie absolue, rythme et accentuation parfaite de l'espace, formation harmonique à l'intérieur et à l'extérieur sans vaine façade, la meilleure distribution de la lumière.

A côté de ce type suprême, on trouve un autre type dont le caractère est assez bien arrêté: l'église voutée à une nef avec des séries de chapelles, qui pouvait être facilement combinée aux églises à coupoles. Par la symétrie accentuée de même que par la simplification générale des formes, la décoration perd de son hégémonie, surtout quant à l'architecture qui domine peu à peu tous les arts non-architectoniques. Par rapport au XV^e siècle, Burckhardt constate un caractère plus pictural, plus inquiet et plus mouvementé dans la décoration.

Burckhardt considère les années 1540 à 1580 environ, comme une époque de transition de style dont les caractéristiques peuvent être brièvement résumées comme suit: toutes les formes de détail deviennent plus grossières, plus accentuées d'une part, plus froides et plus indifférentes de l'autre. C'est le temps des théories, de la raison calculatrice et spéculatrice. Un temps qui plus encore que les deux périodes précédentes aspirait au monumental et même déjà au «colossal». Il est important de noter que les dates de cette période, indiquées par Burckhardt, sont très variables selon les différents arts. Cela vient du fait qu'il considère les peintres et les sculpteurs, par exemple, du seul point de vue de l'influence qu'ils ont subi de Michel-Ange, de Corrège et de l'école maniériste romaine qui succéda au Pérugin, à Raphaël, etc. Burckhardt réserve une place spéciale aux Vénitiens. La transition commencerait pour la peinture de la Haute Renaissance tout de suite après la mort de Raphaël, c'est-à-dire après 1520. La transition de style commença pour la sculpture bien avant la mort de Michel-Ange. Les diverses périodes du style personnel de ce maître (Burckhardt en distingue trois) servirent déjà d'introduction à cette transition grâce à l'influence intense et immédiate qu'il exerça sur les artistes de son époque. Burckhardt attribue à ces influences une portée si considérable, qu'il situe la période de transition pour la sculpture entre les années 1530 et 1630. Autrement dit, la période marquée par les oeuvres principales de Michel-Ange et celles de Bernini. La peinture trouva pour le moins quelques décades plus tôt son nouveau style, le baroque.

Mais il est à remarquer d'autre part, que Burckhardt désigne l'escalier de la Bibliothèque Laurenziana de Michel-Ange, comme la première oeuvre purement baroque. Il en résulte que la distinction entre la période de transition et la période du baroque proprement dit n'est pas très stricte chez Burckhardt. Soulignons pourtant que Burckhardt ne cherche pas, ainsi qu'il l'a fait pour la Renaissance, à exposer le développement du baroque. Toutefois, il indique, qu'il est absolument nécessaire de faire commencer une nouvelle période stylistique avec l'apparition de Bernini. Cette constatation faite, il traite le style du baroque en bloc, sans insister sur les différences de styles personnels, locaux, etc. exception faite pour la peinture de Venise.

Le baroque constitue d'après Burckhardt un style inorganique comme la Renaissance dont il continue à employer les formes en leur

donnant un nouveau sens. La base fondamentale de ce style réside dans sa conception picturale des phénomènes, ainsi que dans sa tendance à rechercher l'illusion réaliste et l'effet d'ensemble monumental, colossal. Ce n'est plus la beauté des proportions des formes et des surfaces, ni l'expression des forces et des charges qui caractérise l'architecture, mais en premier lieu, l'arrangement des masses et des formes dans un ensemble mouvementé. Il en résulte que l'élément architectonique des compositions se réduit souvent à un minimum; que l'on cherche à cacher la construction et que la lumière, l'ombre et les couleurs deviennent les facteurs essentiels de tous les arts. Le principe symétrique de la composition disparaît complètement. On recherche plutôt les aspects les plus pittoresques ou bien l'accentuation de l'impression d'ensemble par l'utilisation de contrastes violents. Il s'ensuit que les formes de détail n'ont plus aucune valeur en tant que telles, mais qu'elles servent uniquement à souligner l'impression d'ensemble, à exprimer la force, la passion et l'extase. Ce but est atteint, dans l'architecture par exemple, par la multiplication, le dédoublement et l'énormité des formes. (Série de colonnes accompagnées de pilastres, de mi-colonnes et de mi-pilastres. Profils saillants, qui provoquent et soulignent les effets d'ombre et de lumière. Façades courbées, colonnes tournées, etc.). Le principe pictural de l'architecture s'exprime, en outre, par l'alternance des murs convexes ou concaves. Le but est toujours de produire pour l'oeil l'impression d'une profondeur qui n'est qu'apparente. Une autre conséquence de ce principe pictural est le souci avec lequel l'architecte choisit son terrain, pour permettre les aspects les plus pittoresques, et le soin apporté à l'arrangement des cours et des portails. La vue sur la cour à travers un portail tombe souvent sur une façade monumentale, vraie ou fausse (peinte). Le problème de l'éclairage est des plus importants. A l'intérieur des églises par exemple on le résout le plus souvent par un éclairage tombant du haut. (Fenêtres dans la coupole, lunettes très haut dans les bas-côtés, dans les voûtes en berceau de la nef principale, etc.)

D'une manière générale, les intérieurs d'église aspirent à la fois à la plus grande hauteur et à la plus grande largeur de la nef principale et du transept voûté, en diminuant ou en sacrifiant les bas-côtés. (Type orinal «il Gesù», Rome). La coupole et les façades sont traitées avec une importance égale de sorte que toute église possède, en fait, deux centres d'attention ce qui, pour l'impression d'ensemble, souligne le caractère mouvementé et pittoresque du bâtiment. C'est pour cette raison aussi que le baroque abandonne la pure construction à forme centrale pour les églises longitudinales avec coupole. L'asymétrie devient maintenant un moyen artistique pour atteindre l'effet pictural. La décoration de ce style joue le rôle le plus important pour l'architecture en réunissant les deux autres arts plastiques autour de celle-ci. (Sculpture de niches, peintures de plafonds, fresques, etc.) La caractéristique de la décoration architecturale proprement dite consiste à la fois en la richesse extraordinaire mais grossière de ses formes et dans la richesse précieuse des matières qui porte ombrage aux

formes. (Incrustations de marbre, lapis, aspis, lazuli; bronze dorée, etc.) La peinture est également avant tout décorative. Elle se caractérise par sa conception naturaliste du monde et des formes de détail et par sa préférence pour les représentations de la passion et de l'extase. Une véritable étude des formes de détail fait cependant défaut à toutes les écoles de ce temps. Leur unique préoccupation réside dans les effets de lumière et de couleurs qui servent pour l'expression aussi bien religieuse que profane. L'expression profonde, pathétique ou extatique devient d'ailleurs générale. La peinture religieuse recherche ainsi des sujets qui lui permettent d'employer une de ces expressions. Les représentations des scènes de martyre et les gloires célestes constituent un genre presque autonome. Entre ces deux extrêmes se situe le genre particulier des tableaux de mi-corps à l'expression mélancolique ou extatique. Les scènes de martyre et les gloires sont souvent combinées pour que leur contraste augmente l'effet visionnaire ou réaliste. De plus, les gloires deviennent la peinture décorative des églises et couvents par excellence, en prolongeant l'effet de perspective désiré par l'architecture dans les coupoles et les voûtes. (Inversement cette décoration sert naturellement aussi bien à obtenir les effets de grandeur, de lumière et de profondeur infinies à laquelle aspirait l'architecture.) Par le désir de l'illusion totale les cadres (architecturaux ou non) sont souvent non seulement découpés par la peinture, mais également par des formes plastiques saillantes, qui renforcent ainsi l'illusion réaliste du tableau ou des fresques. Outre ces genres, la peinture baroque aime à représenter des batailles et des paysages, dont le caractère est souvent à la fois héroïque et pastoral. Du reste, écrit Burckhardt, le style des paysages est d'une plus grande simplicité et d'une plus grande pureté de lignes. Par la tendance naturaliste de ce temps, l'art du portrait se développa à sa plus grande perfection tant dans la peinture que dans les oeuvres plastiques.

La sculpture représente également de préférence le corps en mouvement, le plus souvent avec une expression passionnée et extatique. Les mouvements de l'âme et du corps se traduisent dans les draperies et dans les gestes des personnes. Pour donner un motif plausible à ces mouvements, on accompagne les personnes principales de puttos, de comparses, ou bien on cherche à les munir d'objets divers pour motiver leurs gestes. Burckhardt cite quelques « motifs-types » principaux qui se prêtent au prétexte de grands mouvements tels l'inspiration soudaine qui fait bondir le Saint, des personnes en train de jurer solennellement, des prêcheurs, le moment où une personne se met à genoux, glisse à terre par la puissance de l'extase, etc. La représentation de la souffrance corporelle, les martyres, se retrouve en sculpture comme en peinture. Les groupes représentent souvent des scènes d'enlèvement ou (surtout dans les sépultures) beaucoup de figures allégoriques, symbolisant des luttes, des chutes, etc. A cause de la recherche de l'effet illusionniste, réaliste, la sculpture peinte joue un rôle très important. Les sculpteurs, dans leur désir de produire des effets picturaux, pratiquent la sculpture murale,

où le groupe ou la personne isolée forment un tout indissoluble avec l'architecture qui les entoure. Mais, comme d'autre part, la sculpture vise également la plus grande illusion réaliste, elle découpe son cadre architectonique par des membres, des draperies, des nuages, etc.

Après avoir ainsi brièvement résumé les caractéristiques générales des styles de la Renaissance et du baroque telles qu'elles peuvent être déduites des oeuvres de Burckhardt, il nous reste encore à examiner deux questions énoncées précédemment et liées étroitement au problème de la possibilité des notions stylistiques générales. Elles concernent :

1^o — les explications que Burckhardt nous donne sur le changement, la transition et le déclin d'un style;

2^o — le genre et les critères, bref, les catégories des jugements faits par Burckhardt sur les artistes, sur les oeuvres et sur des époques stylistiques entières.

Nous connaissons déjà l'explication principale fournie par Burckhardt à l'occasion du problème du développement historique de l'art : L'importance de l'activité du génie. C'est ainsi que Burckhardt attribue, pour la première moitié de la Renaissance, l'épanouissement à l'influence de quelques grands artistes, notamment Brunellesco, pour l'architecture; puis, pour l'architecture également, dans la Haute Renaissance, Bramante, ensuite pour le baroque Michel-Ange, Corrège, etc. De même pour Burckhardt, le développement du style dans l'architecture, la peinture et la sculpture qui s'est fait au cours des années 1540 à 1580, est dû entièrement à l'influence exclusive de quelques artistes de la période précédente. C'est ainsi que Burckhardt parle des «hommes du destin» qui décidaient du sort de leur domaine artistique. Il applique ce nom naturellement à Michel-Ange, qu'il appelle aussi le «père du baroque». Mais nous trouvons des expressions analogues à toutes les époques de l'art.

Cette explication principale de l'histoire des styles est complétée par celle des influences des différents domaines de l'art les uns sur les autres. Outre ces deux explications pour ainsi dire exclusivement artistiques des styles, nous trouvons chez Burckhardt une série d'autres explications qui peuvent être ramenées aux deux groupes suivants :

1^o — Les explications fondées sur l'esprit d'une époque;

2^o — les explications fondées sur des conditions historiques particulières.

Dans ses explications d'une oeuvre d'art par l'esprit d'une époque, Burckhardt indique quelques idées maîtresses de l'époque en question, tels la soif de gloire, le sens du monumental, l'esprit individualiste, etc. pour la Renaissance, le caractère extatique de la contre-réforme, l'esprit de faste, etc. pour le baroque. Il est à noter cependant, qu'il présente ces différents facteurs d'une façon isolée, c'est-à-dire indépendants les uns des autres et qu'il ne s'occupe guère d'analyser le rapport existant

entre ces facteurs particuliers et les formes des oeuvres d'art. Il se contente de constater la correspondance entre les idées maîtresses des époques et la tendance générale de l'expression artistique. Les indications concernant l'histoire générale manquent d'ailleurs complètement pour les périodes de transition, telle celle de 1540 à 1580 par exemple.

Par conditions historiques particulières nous désignons les explications de Burckhardt qui se rapportent à un état ou à une donnée historique unique. C'est ainsi que Burckhardt explique l'état de l'art à Rome et à Pise par les conséquences de l'exil pontifical de Rome pendant deux siècles et des conditions politiques particulières de Pise au commencement du XVI^{ème} siècle. L'inactivité artistique de Rome eut à son tour pour conséquence de laisser le champ libre au développement des arts dans les autres villes, etc., etc. La découverte des Thermes de Titus est un autre exemple de donnée historique unique, dont l'influence, écrit Burckhardt, se fit sentir sur l'oeuvre de Raphaël dans ses Loges du Vatican et, partant, sur toute la peinture décorative de la Renaissance. Enfin, on ne saurait passer sous silence la grande influence attribuée par Burckhardt à la différence des matières trouvées dans les diverses provinces, contrées et villes. C'est ainsi qu'il explique par exemple le développement et la particularité de l'architecture à piliers des Bolognais par la difficulté qu'ils avaient de se procurer du marbre pour les colonnes, tandis qu'ils étaient riches en briques. Burckhardt explique de même le remplacement des colonnes en général à partir d'un certain moment de la Renaissance par le fait que les colonnes antiques devenaient de plus en plus rares et qu'elles étaient, en outre, placées sous contrôle comme monuments antiques, etc. A côté de l'explication principale de l'histoire des styles par l'importance attribuée aux styles personnels des grands maîtres nous pouvons dire que l'explication par les conditions matérielles constitue la deuxième grande thèse de Burckhardt.

Une étude des fondements du jugement burckhardtien est d'autant plus importante que toutes ses analyses ou descriptions se caractérisent précisément par le fait **qu'elles contiennent toujours des jugements de valeurs**. Ces jugements de valeurs sont de nature très différente selon les catégories qu'ils concernent. Nous en pouvons distinguer principalement trois que nous exposerons les unes après les autres bien qu'en réalité les différents groupes s'entrelacent souvent. Ces trois groupes sont le jugement d'ordre esthétique-formel, le jugement d'ordre historique, le jugement d'ordre moral. Il est à noter que ces catégories sont appliquées par Burckhardt à des époques entières comme à une seule oeuvre ou à un artiste isolé.

Les jugements d'ordre esthétique-formel concernent toujours trois éléments d'une oeuvre d'art ou d'un style, à savoir: l'impression ou l'effet d'ensemble, les formes de détail et les moyens artistiques. Burckhardt portera naturellement le jugement le plus favorable sur une oeuvre ou sur un style où ces trois éléments atteindront chacun le plus haut

degré de perfection. Tel est le cas pour lui de la Haute Renaissance où il lui semble que règne le plus parfait accord entre l'harmonie de l'effet d'ensemble, la beauté des formes de détail et la clarté, la sûreté des moyens utilisés par les artistes. Quant au baroque, Burckhardt finit par condamner tant les formes de détail que les moyens, à son avis, unilatéraux, exagérés et grossiers, employés pour aboutir à l'effet d'ensemble. Pourtant, Burckhardt ne conteste point que cet effet d'ensemble ait une parfaite unité et une force persuasive indiscutable. A propos des façades d'églises baroques Burckhardt écrit, qu'elles représentent pour le moins une véritable architecture ce qui est loin d'être le cas pour nombre de façades de la Haute Renaissance. Les façades des églises de Venise, en particulier, ne sont souvent pas autre chose que de la « menuiserie » en marbre ou en pierre. (Cf. *Cicerone* pp. 351, 353.) Par cette façon de considérer séparément les différents éléments d'une oeuvre d'art, Burckhardt arrive la plupart des temps à porter des jugements divergents ou de valeur strictement relative. Nous verrons que cette dualité (que nous avons déjà soulignée à l'occasion des jugements historiques) se retrouve dans toutes les catégories de jugements concernant l'histoire de l'art et plus particulièrement celles d'ordre moral.

Les jugements sur la valeur historique des oeuvres d'art peuvent être également divisés en plusieurs sous-groupes. Le plus important de ceux-ci concerne le jugement par lequel Burckhardt indique la signification d'un artiste ou d'une oeuvre pour le développement de l'histoire de l'art. Il peut s'agir de l'influence exercée par un grand maître, tel Michel-Ange à propos duquel Burckhardt écrit: « Le point de vue le plus fertile pour étudier cet artiste est probablement le point de vue historique. Son génie a joué un rôle décisif dans le destin de l'art... » Burckhardt fait ici volontairement abstraction de l'importance purement artistique de l'artiste; il n'enregistre que le fait de l'influence, qu'elle soit favorable ou néfaste. Il en est de même pour les cas, qui constituent un autre sous-groupe où Burckhardt ne fait ressortir la valeur d'un artiste qu'au sujet d'une solution déterminée que cet artiste a apporté à tel ou tel problème artistique, tels Bramante, Bernini, etc. Dans son jugement historique, Burckhardt sait parfaitement distinguer entre la signification historique et la valeur artistique. Ainsi Burckhardt attribue à certains artistes une grande importance au point de vue historique, bien qu'il ne leur accorde qu'une très faible valeur artistique. Ainsi en est-il, entre autres, pour Bernini, Corrège, le Tintoret, Canova, etc.¹⁾ Le jugement d'ordre historique s'applique non seulement à un artiste, à une oeuvre ou à un style entier, mais, de même que ses jugements esthétiques-formels, également à des moyens artistiques. Ainsi: le jugement que porte Burckhardt sur le caractère conservatif dont un

¹⁾ Cf. dans le *Cicerone* pp. 647, 899, 903, 951; les passages sur Bernini etc.

Vignola ou un Palladio appliquaient leurs moyens artistiques, ou encore sur la façon arbitraire et révolutionnaire d'un Tintoret ou d'un Bernini

Si nous voulions classer les catégories de jugements de Burckhardt d'après l'importance qu'elles présentent comme critères de son jugement définitif sur une oeuvre, un artiste ou un style, nous devrions certainement placer la catégorie morale au premier rang. Si l'on compare les différents jugements de Burckhardt à propos d'un artiste, on constatera que ce qui décide en dernier lieu non seulement des préférences personnelles de Burckhardt envers cet artiste mais l'emporte sur ses deux autres catégories de jugement, c'est sa seule appréciation de la morale artistique. Mais il y a lieu de distinguer entre deux choses. Burckhardt parle tantôt d'une morale artistique, tantôt de la morale de l'artiste. Ainsi qu'il apparaîtra dans la citation ci-dessous, Burckhardt les considère théoriquement comme deux notions distinctes, tandis qu'il les confond pratiquement. Il s'agit d'un passage où Burckhardt expose sa thèse si importante sur la religiosité du Perugin: «Nous ne nous préoccupons nullement de savoir si Pietro a jamais ressenti en lui-même ce qu'éprouvent ses personnalités. Cette question est tout à fait inadmissible et elle porte préjudice aux droits éternels de la poésie. Même athée... Pietro aurait eu le droit de peindre ses extases et celles-ci pourraient être parfaitement vraies et grandes. Il aurait fallu pour cela qu'il fût guidé par une nécessité poétique intérieure. Il existe beaucoup de vagues notions sur la «conviction» (Gesinnung) de l'artiste ou du poète. Celui-ci devrait, soi-disant épancher son coeur et dans chacune des ses oeuvres donner comme le programme de ses pensées et de ses sentiments intimes. Il n'a pourtant besoin d'aucune autre conviction que celle — très profonde — qui lui est indispensable pour porter son oeuvre au plus haut degré de perfection. Quant à ses convictions religieuses, éthiques ou politiques, elles ne concernent que lui seul. Elles trouveront bien parfois leur écho dans ses oeuvres, mais ne constitueront pas leur base.»¹⁾

{ D'après cette thèse, ce qui dans le contenu des oeuvres d'art intéresse Burckhardt au premier chef, c'est de savoir si elles reflètent ou non une nécessité poétique. Ceci signifierait donc que Burckhardt non seulement fait ici abstraction de la sincérité objective de l'artiste, mais encore qu'il approuve n'importe quel contenu pourvu qu'il soit poétiquement nécessaire. Nous verrons par la suite que Burckhardt tend à appliquer cette thèse dans ses jugements. Mais en ce qui concerne le contenu même des oeuvres d'art, il est important de souligner la restriction qui lui apparaît alors indispensable. Car, loin d'accepter tout contenu, Burckhardt exige qu'il soit le «vrai», opposé au «réel». «Nous venons au devant de la peinture le coeur ouvert et nous ne voulons être rappelé qu'au meilleur de nous-même.»²⁾ Ce que Burckhardt cherche dans l'art, c'est une «élévation morale.»³⁾

¹⁾ Cicerone, p. 790, "première annotation.

²⁾ Cicerone, p. 899

³⁾ Ibid.

Quels résultats ces thèses offrent-elles, appliquées à l'histoire de l'art? Et comment ces thèses peuvent-elles être mises en rapport avec les autres catégories de jugements de Burckhardt? Il s'avère, en effet impossible d'isoler dans la pratique les dernières thèses des autres, et particulièrement des catégories d'ordre esthétique-formel. Trois exemples, à propos des jugements de Burckhardt sur Raphaël, Michel-Ange et Corrège, nous en fourniront la preuve.

Burckhardt lui-même nous dit que c'est la valeur éthique et non la valeur esthétique qui fait, à ses yeux, tout le prix de l'oeuvre de Raphaël: «la grande probité et la volonté puissante qui le poussaient à chaque instant à la conquête de l'idéal du beau tel qu'il l'apercevait devant lui à ce moment précis. Il ne s'est jamais reposé sur les résultats acquis, comme sur une tranquille possession. S'il avait pu vivre plus longtemps, cette qualité éthique lui serait restée jusqu'à sa plus grande vieillesse...»¹⁾ Mais dans les jugements suivants il apparaît qu'en fait ce n'est pas seulement la valeur morale que Burckhardt admire chez Raphaël, mais précisément l'accord parfait entre son caractère moral et sa valeur artistique ou, autrement dit, entre la tendance (le contenu) et la forme. Et c'est pourtant la qualité morale particulière de Raphaël qui décide en dernier lieu du jugement de Burckhardt. Ceci apparaît plus clairement encore dans l'exemple de Michel-Ange où Burckhardt doit également reconnaître l'harmonie entre le vouloir et les moyens de l'artiste. Mais comme il rejette l'esprit qui anime les oeuvres de Michel-Ange, Burckhardt aboutit à un jugement singulièrement dualiste. D'une part, s'il fait abstraction de tout ce qui dans l'oeuvre n'est pas exclusivement du domaine artistique, c'est-à-dire de l'homme que représente l'artiste, Burckhardt éprouve alors la plus profonde admiration.²⁾ D'autre part, s'il considère l'artiste lui-même, l'homme moral, Burckhardt éprouve alors un sentiment de répulsion quasi totale qu'il n'arrive pas à dissimuler complètement.³⁾ Ce même dualisme, nous le retrouvons plus nettement marqué encore dans les jugements de Burckhardt sur Corrège. Burckhardt ne peut non plus nier le talent et la technique de Corrège. Mais ce qui le repoussait déjà chez Michel-Ange, cette espèce d'art pour l'art, cette même tendance Burckhardt la dénonce chez Corrège comme «démoralisante» pour l'art. «L'objet n'est pas une quelconque enveloppe pour des pensées purement artistiques.»⁴⁾ Nous ne pouvons ici examiner en détail tous les jugements de Burckhardt fondés sur sa conception de la morale artistique et qui le mènent par exemple à condamner le Tintoret, Tiepolo, Bernini, etc. (Cf. le *Cicerone*, *Réflexions sur Rubens*, etc.) Nous citerons cependant comme dernier exemple le jugement défavorable que Burckhardt porte sur Rembrandt, car il nous

¹⁾ Cicerone, p. 884

²⁾ Cicerone, voir les jugements de Burckhardt sur le dôme de St. Pierre, les fresques de la Chapelle Sixtine, les tombeaux des Médicis etc. pp. 317, 826, 830, etc.

³⁾ Voir les pages 631, 639, 824, 823 du *Cicerone*

⁴⁾ Cicerone, p. 906

semble présenter un intérêt tout particulier. Ce qu'il reconnaît comme constituant les qualités exceptionnelles de ce maître, c'est la façon dont il sait tout subordonner dans ses oeuvres à la domination de la lumière et de l'air. En ce qui concerne ce côté de son génie, Burckhardt reconnaît volontiers que Rembrandt est sans contredit le plus grand peintre de la lumière de tous les temps. Néanmoins Burckhardt lui reproche non seulement d'avoir complètement négligé la beauté des objets et des modèles représentés (ce qui se rapporte à la catégorie de ses jugements esthétiques), mais encore dénonce-t-il le manque d'élévation morale des oeuvres de Rembrandt. C'est ainsi qu'il juge ses tableaux «abominables», «révoltants», «grotesques», «ridiculement repoussants» (la Bethsabée du Louvre par exemple), «terriblement barbares», etc.¹⁾ La répulsion esthétique et morale éprouvée par Burckhardt à son égard l'amène à conclure que Rembrandt n'a jamais été capable de dessiner correctement, de représenter la forme normale d'un corps, d'une main, etc. Rembrandt écrit Burckhardt, conscient de cette infériorité, et de plus ne sachant appliquer les lois les plus élémentaires de la perspective linéaire, aurait fait une vertu de ses vices: il s'adonna exclusivement à la peinture de l'air et de la lumière, choisissant exprès des corps difformes ou estropiés pour sujet. Ainsi, son incapacité à réaliser de belles formes pouvait passer inaperçue.²⁾

L'exposé de la méthode et de la conception de l'art de Burckhardt serait incomplet si nous n'examinions brièvement la façon dont Burckhardt considère l'oeuvre d'un seul artiste.

2. Réflexions sur Rubens.

L'ouvrage de Burckhardt sur Rubens est le seul qu'il ait consacré à l'étude d'un artiste particulier. Le titre indique déjà, que l'auteur ne prétend pas présenter un travail systématique sur ce peintre. Il n'en reste pas moins que ce travail offre un intérêt indiscutable du point de vue de la méthode appliquée par Burckhardt dans ses considérations sur un artiste déterminé.

Burckhardt s'est posé en fait deux tâches principales qui peuvent s'énoncer comme suit:

1^o Saisir et faire comprendre les oeuvres de Rubens du point de vue de leur beauté;

2^o rechercher et définir les causes de cette beauté, puis en induire les conditions générales de la beauté dans l'art.

La première de ces tâches apparaît donc comme historique et analytique, tandis que la seconde présente un caractère formel et synthéti-

¹⁾ Cf. pp. 125, 126, 127, 128 et suivantes des «Conférences sur l'histoire de la culture», Editions Alfred Kröner, Leipzig.

²⁾ Conférences sur l'histoire de la culture, pp. 117, 124, 125, 130.

que. Ces deux tâches s'entrecroisent constamment dans l'ouvrage encore que ce soit la seconde qui occupe la plus grande place. Le livre comprend ainsi deux grandes parties que nous pouvons intituler l'une, historique générale et l'autre, descriptive et synthétique concernant l'art de la composition de Rubens. Il est nécessaire d'établir cette distinction générale car elle seule nous permet d'exposer d'une manière systématique ce que l'auteur a composé librement sans le moindre souci de méthode ni même d'ordre chronologique.

La partie historique est beaucoup moins importante que la partie descriptive et analytique: ce qui caractérise déjà dans une certaine mesure la méthode de Burckhardt.

L'auteur commence par fournir une biographie résumée de Rubens; il donne ensuite un aperçu historique général qui embrasse, d'une part, les données artistiques de ce temps, et de l'autre, les données sociales, religieuses, etc.; Burckhardt situe enfin le rôle et la place particulière de Rubens parmi les artistes de son époque. Tous ces trois aperçus sont très courts (la partie historique toute entière ne comporte qu'une vingtaine de pages). Burckhardt se contente de considérations plutôt sommaires, et il en va de même des conclusions qu'il en tire. Quelques unes de ces conclusions présentent cependant une importance particulière du fait qu'elles reflètent nettement (même lorsqu'elles sont négatives) la manière dont Burckhardt considère l'oeuvre d'un artiste du point de vue historique. Examinons le contenu de la partie historique de l'ouvrage.

La partie proprement biographique est presque uniquement composée des dates les plus importantes de la vie extérieure de Rubens. (naissance, mariages, voyages, mort.) Burckhardt n'entend nullement en effet, y faire ressortir tel événement avec ses conséquences plutôt qu'un autre. Il cherche davantage à délimiter dès l'abord l'étendue (matérielle et idéale) de l'oeuvre du peintre. Et c'est encore dans cette partie biographique que Burckhardt parle d'un autre problème à notre avis important, celui de l'influence exercée sur Rubens par les oeuvres des peintres de son temps et du passé qu'il eut l'occasion d'examiner dans son pays et au cours de ses nombreux voyages. Burckhardt en arrive à la conclusion que, exception faite pour Carravage et également Véronèse, on ne doit pas accorder une trop grande importance à cette question des influences extérieures subies par Rubens. Selon lui, Rubens doit être considéré comme un de ces génies qui n'ont besoin de personne pour reconnaître leurs tâches et leurs forces propres. Comme nous le verrons par la suite, il ne pouvait d'ailleurs en être autrement puisque Burckhardt considère Rubens comme un rénovateur de son art dans nombre de domaines. Burckhardt étaye cette thèse déductive par la description de la «situation intérieure» de la peinture à l'époque de Rubens.

Dans la peinture italienne, écrit-il en substance, les différentes directions (maniéristes, éclectiques, naturalistes) se combattaient les unes les autres; ce fut une période critique pour la peinture de ce pays, mais aussi celle d'un épanouissement général. La peinture française, par contre, était toujours plus soumise aux désirs de la Cour. Burckhardt ne donne aucune appréciation de la peinture espagnole ni anglaise. Quant à la peinture du Brabant, Burckhardt nous la montre comme étant presque entièrement absorbée par le maniérisme mi-italien, mi-néerlandais. Burckhardt pense donc que les données artistiques générales (les pays, les écoles, les cours) n'ont pas nécessairement imposé une orientation déterminée à l'activité de Rubens, ce qui n'est pas le cas en ce qui concerne les données objectives de la peinture de son époque.

Burckhardt souligne l'importance du fait que les peintres de cette époque partageaient encore la conception de l'unité entre le monde spirituel et une certaine partie du monde réel. Les figures et scènes du monde visionnaire, biblique, mythologique, historique, etc. formaient encore un tout uni avec le monde réel. Et Burckhardt n'hésite pas à affirmer que Rubens, au fond, n'a jamais brisé cette unité comme il n'a pas créé un nouveau monde artistique, qui par son objet aurait différé du monde donné. Ce monde donné, Rubens le ressent et le représente d'une façon vraiment inédite. C'est là, selon Burckhardt, la force particulière du génie de Rubens. Telle est d'ailleurs la thèse dont la démonstration occupe le fond de son ouvrage.

Burckhardt en vient ensuite aux conditions environnantes de la peinture et il constate que le genre de public de ce temps a joué un rôle très important dans l'essor de l'activité artistique en général et dans celui de Rubens en particulier. En vérité, c'est plutôt l'absence totale d'un public au sens moderne du mot, qui fut, selon Burckhardt, si profitable aux peintres d'alors, car ils purent ainsi conserver leur indépendance de jugement sans être à la merci des variations de la mode et des opinions du public. Le public de l'époque de Rubens affichait, par contre, des opinions et des conceptions à peu près constantes, ce qui garantissait aux artistes des commandes régulières. Il existait encore à cette époque certaines couches de la société qui formaient une clientèle stable, les princes, l'Eglise et (tout au moins en Belgique) une certaine partie de la bourgeoisie (les associations commerciales, religieuses, etc.).

Quelle est donc la nature des relations entre Rubens et les conditions sociales environnantes de la peinture à son époque? Quels rapports Rubens entretient-il avec la pratique des princes et des gens d'Eglise? Burckhardt souligne l'importance du fait que Rubens n'était placé sous la dépendance ni d'un prince absolu, ni d'une puissance ecclésiastique. Rubens était libre de toute contrainte. Burckhardt soutient même la thèse que Rubens a toujours gardé sa liberté dans ses relations avec les personnalités princières et royales dont il fut le peintre attitré. En d'autres termes: d'après Burckhardt, rien dans l'oeuvre de Rubens ne trahit

la position sociale du peintre qui était pourtant en quelque sorte le peintre officiel, attaché à la cour de nombreuses maisons royales et princières. Toutes ces commandes n'auraient constitué pour Rubens que des occasions favorables lui permettant de donner libre cours à son talent, de sorte que ses oeuvres expriment toujours la volonté du peintre, même lorsqu'il devait suivre dans le choix des différents thèmes (donc: le contenu de ses oeuvres) les désirs de ses clients. Cette opinion de Burckhardt nous semble d'autant plus intéressante, qu'il dit lui-même ailleurs que Rubens a toujours flatté (soit par la beauté des figures, soit par le faste de ses oeuvres) ses clients royaux qui ne l'estimaient pas tant à cause de ses qualités artistiques que pour l'image flatteuse qu'il leur offrait d'eux-mêmes. Burckhardt n'examine donc pas l'oeuvre et le style de Rubens du point de vue de leur relation avec la position personnelle du peintre, mais simplement sous l'angle de la valeur qu'ils ont aux yeux des clients de Rubens.¹⁾ Il en est de même pour les oeuvres religieuses du peintre. Burckhardt, à nouveau souligne en premier lieu la chance qu'eut le catholicisme du nord, d'avoir trouvé en Rubens un si grand et si heureux interprète de ses doctrines. Burckhardt constate que les sentiments religieux de Rubens s'accordaient parfaitement avec la piété et la dévotion de ses contemporains et notamment de ses compatriotes. L'auteur se contente de nous indiquer brièvement comment les sentiments du maître se traduisent dans le choix de ses types religieux — sans analyser la manière dont ces types sont représentés.

Il serait faux de supposer, cependant, que Burckhardt ne s'intéresse nullement à la situation sociale de Rubens. Il nous en donne, au contraire, une large description qui embrasse aussi bien la vie privée du peintre que sa position sociale, en général, et sa situation de chef d'école, en particulier. Mais comme Burckhardt n'en tire pas autre chose que quelques conclusions très générales sur la nature heureuse du grand peintre, nous pourrions nous passer d'exposer en détail cette description et nous borner à en citer la conclusion qui tient dans cette phrase: «Rubens occupait la position d'un roi, sans pays et sans sujets, mais entouré d'une société brillante.»²⁾

De même nous ne donnerons que la conclusion des études que Burckhardt consacre aux relations de Rubens avec ses élèves immédiats, c'est-à-dire avec son grand atelier. L'influence de la personnalité artistique de Rubens ne saurait être comparée qu'à celle de Bernini.

¹⁾ Cette conception s'exprime clairement dans les phrases suivantes de B. où il parle de la Galerie des Médicis: «comme la reine et ses adversaires se valaient en bien comme en mal, mais comme ces derniers n'ont pas pris un Rubens à leur service, Marie Médicis offrira toujours à nos yeux l'avantage total et «injuste» d'une brillante glorification mythique. Les événements humiliants de sa vie — la chute et le meurtre de ses plus proches parents entre autres — ont été passés sous silence et dans ce que Rubens raconte sur elle, Marie Médicis a et aura toujours raison.» (p. 13: Réflexions sur Rubens). Burckhardt écrit à un autre endroit (p. 140): «il n'est pas étonnant que les autres puissants de ce monde aient pu souhaiter avoir éternellement un Rubens à leur disposition pour les défier, eux, leurs familles et leurs pays; et qu'ils aient espéré même après la mort du maître découvrir dans ses ateliers d'Anvers un héritier de même force et de même orientation...»

²⁾ Réflexions sur Rubens, p. 10

Son importance historique est d'avoir provoqué le relèvement général de niveau artistique de la peinture, notamment en Belgique. C'est ainsi que ce pays parvint avec la Hollande à l'hégémonie incontestée dans la peinture européenne de ce temps. Hégémonie, que l'Italie avait perdue et à laquelle l'Espagne et la France ne pouvaient prétendre.

Tous les résultats énoncés ci-dessus constituent le résumé de la partie historique. Le second problème est de savoir comment Burckhardt entend saisir le caractère particulier de l'art de Rubens.

La méthode appliquée par Burckhardt à ce sujet est essentiellement la même que celle qu'il utilisa pour établir les caractéristiques de style d'une époque. Nous avons constaté que cette méthode consistait principalement en des analyses empiriques, comprenant des jugements de valeur et se rapportant presque toujours séparément à une série d'oeuvres, de sorte qu'il était difficile et parfois même impossible d'en tirer des caractéristiques générales. Nous rencontrons ici la même difficulté. Burckhardt nous livre un grand nombre d'analyses détaillées, de remarques isolées et de jugements et ce n'est que très rarement qu'il vient à des conclusions plus générales. La méthode de Burckhardt peut être résumée de la manière suivante:

1° Burckhardt, en premier lieu, délimite et définit les traits essentiels du génie de Rubens. Il s'efforce ensuite de justifier son choix en procédant à une analyse détaillée des différentes oeuvres du maître.

2° Les analyses de Burckhardt portent sur

- a) le contenu des oeuvres,
- b) le côté formel, au sens le plus large du mot,
- c) quelques catégories esthétiques particulières,
- d) les moyens artistiques.

Ces différents procédés dont nous allons maintenant exposer les résultats principaux, ne s'entrecroisent que rarement. Il en résulte que nous ne sommes pas en possession d'une analyse cohérente de chaque tableau, mais uniquement de toute une série de remarques dispersées dans l'ouvrage qu'il nous faut rassembler telle une mosaïque pour parvenir à l'ensemble des analyses, des jugements, etc. que Burckhardt établit à l'égard d'une oeuvre déterminée.

1° — Description synthétique des qualités essentielles de Rubens.

«Rubens pouvait tout, car il voulait tout, et il voulait tout parce qu'il était sûr de tout pouvoir.» C'est ainsi que Burckhardt définit l'étendue des capacités du maître. Cette parfaite harmonie entre les capacités intellectuelles et matérielles est à la base du génie de Rubens, et explique que l'oeuvre de Rubens embrasse presque tous les genres de la peinture de son temps: l'historique, l'allégorique, le paysage, le portrait, les animaux, etc., etc. Cette richesse matérielle de l'oeuvre n'était possible que par cet autre trait caractéristique du génie de Rubens:

la faculté de peindre vite, «la furia del pennello». Cette prodigieuse productivité correspondait intimement à la nature particulière de son talent: la représentation du momentané et du mouvement. A ces trois caractéristiques et notamment à la dernière, Burckhardt en ajoute encore une quatrième: l'intensité de la force productrice et l'intensité de la production elle-même.

Ces quatre facultés: celle de tout pouvoir, de produire vite, de saisir le momentané et le mouvant et l'intensité de la force productrice se conditionnent les unes les autres.

2^o a — Analyse du contenu des oeuvres de Rubens.

Afin de grouper ses considérations sur le contenu des oeuvres de Rubens, Burckhardt est amené à classer ces dernières suivant leurs différents genres dont nous venons de citer quelques exemples. Et Burckhardt poursuit cette différenciation jusqu'à séparer parmi les portraits, par exemple, ceux de femmes, d'hommes et d'enfants; parmi les tableaux d'animaux, les chevaux, les bêtes sauvages, etc... Puis dans ces différents genres, l'auteur distingue des types qu'il persiste à considérer du seul point de vue du contenu: les nymphes, les puttos, les nus masculins, féminins, les Christs, les dieux des eaux, etc.; les types des mains, de cheveux, de robes, de chiens, etc. Encore ne le fait-il pas d'une façon abstraite et générale en nous décrivant ce que ces différents types ont de commun, de caractéristique. Burckhardt établit, au contraire, ses analyses à partir de chacun des tableaux qu'il considère. Mais ce n'est que rarement qu'il parvient ainsi à des considérations générales sur un type qu'il a comparé dans une série de tableaux.

2^o b — Analyse des formes dans les oeuvres de Rubens.

Après avoir mis en lumière le contenu des tableaux de Rubens, Burckhardt examine la façon dont les différents sujets sont représentés, tout en étudiant chaque oeuvre séparément. Burckhardt souligne à plusieurs reprises la difficulté de juger les formes de Rubens séparément, isolées de l'ensemble du tableau, car, en vérité, elles n'existent que dans cet ensemble, dans leur rapport avec le tout: couleurs, lumières, composition. — Burckhardt détache à dessein les formes isolées de l'ensemble du tableau. On s'aperçoit ainsi, dit-il, que la plupart des formes de Rubens ne sont ni belles en-soi ni ne représentent un type de beauté parfaite. Non seulement, on y trouve des types d'hommes et de femmes tout à fait vulgaires, mais leur attitude, leur perspective, bref, toute la manière dont Rubens les représente apparaît comme imparfaite, peu naturelle, empreinte parfois de laideur.¹⁾ Mais l'imperfection des formes disparaît, dit Burckhardt, devant la beauté incomparable de

¹⁾ Burckhardt cite à ce propos le tableau «het peisken» (galerie de Vienne) où il remarque que les formes, les directions des jambes et, en outre, les genoux, sont loin de toute perfection. La même observation, dit encore Burckhardt, pourrait être faite à propos de tous les tableaux où R. a représenté une Madone assise.

la carnation et des couleurs en général. C'est d'ailleurs à propos de la carnation que Burckhardt, pour la première et seule fois dans son ouvrage, considère Rubens du point de vue de son développement. Il note ainsi la disparition des tons jaunâtres et du modelé des ombres en faveur d'un rouge carmin qui laisse au modelé toute sa perfection. — Tout aussi bien la disposition de la lumière, de l'ombre et du clair-obscur dans l'ensemble du tableau, la riche gamme nuancée des brillantes couleurs, des draperies et des coulisses provoquent toujours une impression d'une telle beauté que les formes particulières se dérobent au spectateur.

Cette analyse des formes, telle que la donne Burckhardt, n'est nullement une analyse de style: la façon de tracer les lignes, de poser les couleurs, la manière dont Rubens traite les diverses formes qu'il représente, — toutes ces questions de style restent en dehors de l'examen. Nous ne trouvons que des **descriptions de formes** et des **jugements esthétiques**, pour la plupart négatifs. Burckhardt reconnaît, certes, que Rubens a parfois réussi à créer des formes et des types d'une rare beauté que l'on peut comparer aux chefs d'oeuvres de l'art italien. Rubens n'a peut-être pas son pareil quant à la **richesse** des formes et à l'extraordinaire variété des attitudes de ses personnages.

2^o c — Analyse de quelques catégories esthétiques particulières: la beauté idéale chez Rubens, les sentiments représentés, etc.

Recherchant chez Rubens son type de beauté idéale, Burckhardt en trouve plusieurs et conclut donc à l'impossibilité d'en vouloir fixer un seul. Certains détails dans les personnages sur lesquels Rubens désire attirer une attention particulière nous permettent, cependant, de nous faire une idée de ce que serait une représentation de beauté idéale chez ce maître; Burckhardt indique à ce propos les cheveux blonds très clairs, une carnation éclatante, la délicatesse des mains, etc. Le blond lui sert également à accentuer l'effet de contraste tant entre les formes qu'entre les expressions. Le fait que la beauté et l'expression interne ne sauraient être séparées explique précisément l'absence d'un type de beauté unique. Il serait faux, dit Burckhardt, de vouloir considérer les types de femmes représentés par Rubens comme types mêmes de la beauté néerlandaise. Il serait plus exact de dire que Rubens a trouvé la parfaite **expression** des sentiments des femmes de sa patrie; son type de beauté féminine n'est ainsi qu'un **type caractéristique d'expression**. Seule l'expression décide de la beauté de ses personnages et non pas tel ou tel idéal de beauté en soi.

Le don le plus caractéristique du génie de Rubens: comprendre les sentiments du peuple de son pays et leur donner l'expression la plus parfaite, — fut aussi la limite de ses facultés artistiques. Rubens ne pouvait, en effet, sortir de la représentation de l'expression directe de ces sentiments, pas plus qu'il ne pouvait se passer de montrer nettement

sur la toile la cause réelle des sentiments exprimés par ses personnages. Burckhardt s'explique ainsi, que Rubens n'ait jamais peint des mi-corps expressifs (et surtout religieux) tels qu'ils abondent alors dans la peinture européenne et notamment en Italie. Burckhardt est enclin à supposer que l'intention du maître, par exemple dans ses tableaux d'extase religieuse, était de représenter une exaltation des sentiments humains en général plutôt que d'insister sur l'élément purement religieux.

Rubens excelle dans la représentation des sentiments naturels **moyens**, comme la douceur, la joie, la tristesse, etc., mais il sait également exprimer les élans exceptionnels de l'âme, ainsi l'expression du démoniaque, dont la puissance, écrit Burckhardt, «*touche aux limites extrêmes de la peinture de tous les temps*».

2^o d — Analyse des moyens artistiques de Rubens.

Burckhardt désigne par «*composition*» l'ensemble des capacités que nous venons d'exposer. Mais avant de passer à l'analyse de cette composition, Burckhardt se lance dans une recherche historique qui lui permettra de démontrer que c'est précisément par la **composition** que Rubens se distingue de tous les autres peintres. Et Burckhardt conclut que non seulement Rubens n'avait rien à apprendre de ses prédécesseurs ni de ses contemporains quant à l'art de la composition mais qu'il devait, au contraire, s'efforcer d'oublier ce que ces derniers pouvaient lui inspirer. Ses compatriotes comme les grands Vénitiens n'ont pas manqué de lui répugner par leur munificence artistique. C'est à l'occasion de ces comparaisons que Burckhardt détermine la mission historique de Rubens. Celui-ci aurait, en effet, dépassé et vaincu «*au nom des lois éternelles de la composition et du bon sens humain*» l'oeuvre du Tintoret.¹⁾ Burckhardt ne contestera d'ailleurs pas que les divers éléments dont l'ensemble forme la composition, aient connu une longue évolution historique, telle, par exemple, la grande tradition picturale de Venise, celle de la représentation de l'espace à l'aide d'une symétrie dissimulée des peintres de la Haute Renaissance, etc. Burckhardt affirme pourtant que Rubens fut le premier à utiliser tous ces moyens — en particulier la symétrie cachée — comme éléments de la composition. Et c'est la raison pour laquelle Rubens doit être considéré comme le véritable maître de la composition. Burckhardt cherche à le démontrer en procédant à l'analyse d'une série de tableaux, où il souligne tantôt la symétrie cachée, tantôt ses contrastes profondément étudiés, qui ont permis au maître d'obtenir ses effets optiques, sans que le spectateur puisse, à première vue, définir les moyens qui produisent l'impression d'ensemble. Passant ensuite à l'étude de ces moyens, Burckhardt constate que la symétrie cachée de Rubens introduit subrepticement un élément de calme dans les tableaux les plus dramatiques; elle repose dans ses différents éléments sur

¹⁾ Celui-ci est considéré par Burckhardt comme le plus pur représentant du maniérisme; il aurait essayé «*de créer un ensemble en combinant la conception du nu de Michel-Ange avec le naturalisme et le colorisme vénitien.*» (Réflexions sur Rubens, p. 111.)

des figures géométriques. (pyramides, triangles, hexagones, etc.) Mais Burckhardt ne pense pas, que Rubens ait commencé ses toiles en partant de ces figures géométriques; il croit plutôt que la force visionnaire de Rubens était si grande qu'elle embrassait à la fois la disposition des masses dans l'espace, les mouvements les plus passionnés des âmes et des corps, les contrastes et les nuances des lumières et des couleurs. La vision de Rubens était à ce point puissante que chaque tableau qu'il peignait était absolument achevé dans son esprit avant qu'il ait seulement touché à une brosse.¹⁾

Burckhardt distingue les divers éléments de la composition d'après leurs fonctions et les désigne comme «équivalents», voulant exprimer par là qu'ils se complètent réciproquement soit par leur opposition, soit par leur ressemblance, etc. Parmi ces équivalents, Burckhardt en cite qui se rapportent à la couleur, à la lumière, aux formes, à l'expression, aux valeurs optiques ou spirituelles, au mouvement ou au calme, à l'importance ou à la subordination morales.

Or, les différents équivalents n'existent pas isolément dans les tableaux, mais s'y trouvent entrelacés. Et c'est précisément cette compénétration des équivalents et des contrastes qui constitue, selon Burckhardt, la grandeur de Rubens. Parmi les multiples exemples cités par Burckhardt à l'appui de ses affirmations, nous choisirons le tableau du «Saint Ambroise» (Galerie de Vienne) dont la description tient en peu de lignes: «Ici les deux groupes s'équilibrent optiquement et moralement d'une manière exacte et précise: à gauche, l'empereur énergique, suivi de ses trois aides de camp dont chacun se montre prêt à régler le différend par la force. Mais ce groupe est éclairé par derrière, de sorte qu'il apparaît dans l'ombre; il se trouve par ailleurs au bas de deux marches que Théodose s'apprête à gravir. En haut des deux marches, à droite, se tient Saint Ambroise entouré de ses fidèles, tous très calmes et la plupart chargés d'ans, sans défense, mais en pleine lumière; le Saint avec sa robe étincelante d'évêque, son port majestueux et ses traits hautement vénérables.» (p. 80). (Cf. en outre les descriptions du Christ ressuscité [Munich], p. 72, l'érection de la croix [Anvers], p. 74, la résurrection de St. Lazare [Berlin], p. 75, l'enlèvement des filles de Leucippe [Munich], p. 76, la chasse aux lions [Munich], p. 78, etc.).

Burckhardt conteste que les tableaux de Rubens soient surchargés ou aient un caractère théâtral. Il oppose à ce reproche deux nouveaux aspects de l'art de la composition de Rubens. Burckhardt qui voit chez celui-ci le maître par excellence de la sobriété artistique, fait remarquer que Rubens, plus qu'aucun autre, ne peint dans ses tableaux que les personnages qui sont en rapport direct dans l'instantané de l'événement représenté. «Toutes ses figures vivent en quelque sorte dans l'événement et celui-ci vit en elles.» (p. 81). Burckhardt indique d'autres raisons

¹⁾ Remarquons que cette conception du rapport entre la représentation et l'activité extérieure de l'artiste s'oppose totalement à celle de Fiedler. Cf. pp. 128 et ss.

encore qui infirment le reproche d'excès chez Rubens. Ainsi, l'équilibre parfait des équivalents moraux et optiques, leur compénétration qui serait impossible dans un tableau vraiment surchargé. Mais voici l'argument capital donné par Burckhardt pour justifier sa thèse: la conception de l'espace de Rubens exclut nécessairement toute munificence exagérée. Nous ne pouvons songer ici à exposer l'étude détaillée que fait Burckhardt de la conception de l'espace et de sa réalisation dans les oeuvres de Rubens; nous nous efforcerons de dégager une conclusion générale des multiples analyses séparées et dispersées dans tout l'ouvrage. Burckhardt rapproche à ce sujet Rubens du Goethe de la seconde partie du Faust, la scène des mères. Il voit dans la «Chute des Damnés» (Munich) une réalisation de la conception du «non-espace».

Burckhardt qui s'étend longuement sur la conception de l'espace de Rubens, ne nous dit que fort peu de choses sur la façon dont elle est réalisée. Et c'est pourquoi nous devons nous borner à une constatation générale: Rubens introduit l'espace dans ses tableaux à l'aide de formes architecturales (escaliers, balustrades, maisons, palais, etc.). Par ces moyens, Rubens arriverait à créer les plans les plus variés pour ses personnages, qui se meuvent toujours librement dans l'espace et dans l'air. Burckhardt souligne comme un trait caractéristique de la représentation de l'espace de Rubens, le fait que le rôle prédominant est toujours accordé aux personnages, à l'encontre notamment de Véronèse, dont les personnages semblent être parfois de simples figurants pour ses architectures pompeuses. C'est pourtant de Véronèse que Rubens tient, selon Burckhardt, son motif favori dans la réalisation de l'espace par une forme architecturale: une voûte arquée supportant quelques marches et au-dessous de laquelle une percée s'offre au regard vers un horizon lointain. Cet arc épouse quelquefois la forme d'un pont comme dans la fameuse «bataille des amazones» (Munich).

Burckhardt ne mentionne dans son ouvrage qu'une seule autre manière de Rubens de réaliser l'espace, et cela à propos de l'oeuvre citée de la «chute des damnés». Ici, écrit-il, l'espace est créé par des combinaisons de lumières et par l'arrangement de l'éclairage.

S'il admet quelques exceptions, Burckhardt n'en repousse pas moins catégoriquement l'accusation portée contre Rubens prétendant qu'il est théâtral. L'effet théâtral est précisément évité par Rubens grâce à l'attitude extraordinairement discrète de ses personnages. Ceci est aussi vrai pour les sujets les plus dramatiques représentés par Rubens que pour ceux à caractère idyllique. Et ce n'est pas là pour Burckhardt la moindre des qualités qui font le génie de Rubens.

Ce n'est qu'après avoir décrit et analysé son oeuvre entière que Burckhardt formule la caractéristique capitale du maître. Mais celle-ci n'est ni une synthèse des différentes caractéristiques déjà notées, ni ne définit son style particulier. Elle situe simplement la catégorie esthétique

où Burckhardt fait entrer Rubens: «Ainsi se rencontrent, celui de l'Ionie et celui du Brabant, les deux plus grands conteurs que notre vieille terre ait porté jusqu'à ce jour, Homère et Rubens.»

3. Critique de la conception de l'histoire de l'art de Burckhardt.

L'objection principale qui s'impose dans l'examen critique de l'histoire de l'art de Burckhardt a été formulée¹⁾ par l'auteur lui-même: l'absence de toute méthode. Notre première tâche consistera donc à montrer les lacunes ou les erreurs dûes essentiellement à l'inexistence d'une méthode scientifique. Nous aurons ensuite à examiner dans quelle mesure les résultats obtenus par Burckhardt peuvent se justifier et dans quelle mesure ils reflètent le manque de méthode de l'auteur.

Burckhardt considère toujours l'objet de ses recherches, ici l'oeuvre d'art, comme quelque chose de donné, d'achevé. L'analyse qu'il en fait ne vise qu'à obtenir ses caractéristiques individuelles. Autrement dit, Burckhardt ne considère aucunement le développement de l'objet, et ses analyses n'aspirent pas à une synthèse. Il y a donc lieu de se demander si un tel procédé peut donner des résultats satisfaisants? La réponse ne peut être que négative, car il est impossible de saisir véritablement une oeuvre d'art sans avoir examiné au préalable le procès de sa formation. Cet examen doit porter à la fois sur le développement proprement artistique qui nous expliquera la structure de l'oeuvre, et sur le côté historique du processus de création de l'oeuvre, c'est-à-dire les conditions historiques particulières qui influent aussi bien sur la structure de l'oeuvre que sur son apparence totale: les moyens employés, la méthode qui réunit ces moyens, le contenu, etc. Seul l'examen du développement d'une oeuvre d'art permet de saisir pourquoi et comment une véritable oeuvre d'art représente toujours la synthèse d'une multitude de facteurs complexes. Burckhardt néglige de s'occuper du développement de l'oeuvre d'art. Cette faiblesse fondamentale de sa méthode a pour conséquence la lacune importante dont nous parlons: l'auteur ne fait que décomposer la synthèse donnée de l'oeuvre d'art en une multitude de facteurs isolés, sans pouvoir la reconstituer par la suite. Cette faiblesse fondamentale de sa méthode détermine en même temps le résultat négatif de son analyse. Elle ne peut jamais aboutir à une compréhension véritable de l'oeuvre d'art, même si l'on pousse, ainsi que le fait Burckhardt, l'analyse des différents facteurs toujours plus loin. On parvient alors à une super-analyse qui ne fait qu'accentuer le manque d'unité. Et ceci à tel point qu'après avoir lu certaines analyses de Burckhardt (dans l'ouvrage sur Rubens par exemple) on ne peut plus recomposer l'oeuvre d'art même d'une façon abstraite. Le problème reste le même si l'on pose cette question: est-il, en principe, possible de parvenir à une explication ou à une compréhension satis-

¹⁾ Cf. chapitre II, 1, p. 38 et Considération sur l'histoire . . . p. 6

faisantes d'une oeuvre d'art par une analyse qui ne considère que le particulier, le côté individuel (soit du sujet, soit de la matière, etc.)? Il découle de ce qui précède qu'une telle question n'est plus à discuter. Remarquons simplement (nous aurons l'occasion de revenir sur cette question) que ce problème se réduit également à un problème de méthode. Car tout élément particulier d'une oeuvre d'art contient premièrement un facteur général; et deuxièmement, ces éléments sont liés ensemble ou opposés l'un à l'autre par une certaine méthode, qui en dernier lieu, détermine non seulement leur rôle dans l'ensemble mais également leurs caractères particuliers.

Après avoir ainsi délimité en principe l'attitude dénuée de méthode de Burckhardt envers les problèmes de l'art, nous passons aux questions particulières de l'histoire de l'art, en premier lieu, à celle de ses origines. Il est inutile de revenir sur la thèse principale de Burckhardt, à savoir: l'esprit autonome, déclenché par la production matérielle, est la force motrice de la production artistique. Nous l'avons longuement discutée dans la partie historique (p. 66 et suivantes). Nous pouvons donc nous borner ici à énoncer les résultats principaux acquis par la discussion précédente. On ne peut obtenir un excédant spirituel et autonome par un seul acte. Il s'agit plutôt d'un acte que des générations successives doivent reproduire (à une échelle toujours élargie). Le renouvellement de cet acte s'impose avec plus de nécessité encore lorsque la forme même de la production se modifie. Il n'est donc pas possible que par un seul acte historique l'esprit atteigne son autonomie en vue de la création artistique. Nous avons vu au cours de la discussion précédente qu'une autonomie de l'esprit, toujours relative, ne peut être atteinte qu'à un degré assez avancé de la production matérielle. Mais en constatant la haute perfection des premières oeuvres d'art connues, on pourrait poser la question inverse: ne peut-on admettre qu'il y ait eu dès les débuts de la production matérielle un côté spirituel libre dans l'homme qui l'ait poussé vers la création artistique pour stimuler par ce moyen la production matérielle? Rappelons par exemple la perfection des premiers dessins d'animaux, des danses chez les peuples chasseurs affublés de masques de bêtes, etc.

La deuxième explication donnée par Burckhardt sur l'origine de l'art demeure dans le vague, car il ne tranche pas la question de savoir si l'art est possible sans la base d'une religion. Ce manque de précision et l'importance énorme attribuée par Burckhardt à l'influence d'une religion (ou d'une mythologie) sur l'art, nous permet de supposer que Burckhardt a plutôt tendance à nier la possibilité de tout art qui ne serait pas fondé sur une base religieuse. Ce n'est que la religion qui, selon Burckhardt, peut déclencher dans l'âme de l'artiste les vibrations nécessaires à la création d'une oeuvre d'art. Cette thèse, est-elle justifiée?

Il importe de souligner les faits suivants:

1^o D'après Burckhardt toute religion ou toute mythologie est toujours l'expression du besoin métaphysique qui, bien qu'éternel, subit des transformations.

2^o N'importe quelle mythologie ou n'importe quelle religion (si elles ne nient pas, par leur essence même toute activité artistique) peuvent constituer la base de l'art.

Ces deux points sont très importants, car ils établissent comme postulat esthétique, qu'une religion ou une mythologie sont les bases indispensables de l'art. Nous devons remarquer à ce propos:

1^o Toute mythologie étant l'expression du besoin métaphysique variable, il reste à connaître les causes qui déterminent ce besoin métaphysique et son expression.

Ces causes ne peuvent être recherchées que dans le degré plus ou moins avancé de la domination de la nature par l'homme, domination qui dépend du degré de développement de la production matérielle. Le besoin métaphysique est ainsi conditionné par la base économique, et il est donc en lui-même historiquement déterminé.

2^o L'expression de ce besoin métaphysique ne peut signifier que la satisfaction (momentanée, c'est-à-dire également historiquement déterminée) de ce besoin.

La mythologie ne constitue ainsi qu'un facteur intermédiaire entre la base économique (historiquement) déterminée d'un peuple, d'une communauté, et l'idéologie de ce même peuple. La mythologie ne représente, en somme autre chose que la transformation par l'imagination et dans l'imagination de la nature encore insoumise à l'homme. Une mythologie ne peut donc se former qu'au sein d'une collectivité se trouvant encore à un degré primitif du développement de la production matérielle. Elle cesse d'exister à partir du moment, où ce développement permet à l'homme une domination réelle de la nature. Ce niveau du développement ayant été atteint au XIX^o siècle, il en résulte que l'existence d'un art non-mythologique n'est pas seulement possible mais nécessaire depuis cette époque.

Il est à remarquer d'autre part que si la mythologie fut véritablement la base de l'art (en Grèce, en Egypte, par exemple), il s'agissait alors d'une mythologie autochtone qui, elle, pouvait réellement servir d'intermédiaire à l'art. Burckhardt, qui ne voit pas clairement ce caractère d'intermédiaire de la mythologie (qui a sa propre histoire **relative-ment autonome**) établit une liaison à priori entre l'art et la mythologie. Il affirme ensuite que cette liaison est absolument nécessaire et même que toute mythologie quelle qu'elle soit peut indifféremment servir de base à l'art. Burckhardt examine, il est vrai, le caractère des différentes mythologies. Mais il ne reconnaît pas les causes qui mènent à l'accepta-

tion d'une mythologie étrangère. Ces causes sont d'ordre sociologique, autrement dit, une mythologie non-autochtone assimilée remplit toujours une fonction idéologique déterminée. A partir du moment où l'homme domine réellement la nature, la religion et la mythologie deviennent nécessairement pour l'artiste une échappatoire, lui permettant de fuir la réalité de son temps. Et c'est à ce titre que Burckhardt leur confère une grande importance pour l'art.

Car la notion idéale de l'art, chez Burckhardt, est précisément une autonomie absolue par rapport aux autres domaines historiques. Nous venons de montrer que Burckhardt ne pouvait maintenir la thèse de cette prétendue autonomie idéale de l'art qu'en évitant d'analyser le véritable caractère de la religion. Il la déclare indépendante de toute détermination historique dans ses rapports avec l'art, mais reconnaît toutefois leurs rapports réciproques.

Qu'en est-il de cette autonomie de l'art par rapport aux autres domaines historiques? C'est après avoir constaté qu'à certaines époques de l'histoire, l'art semble être libre de toute influence et de toute dépendance **directes**, que Burckhardt a établi sa thèse. Il n'en reste pas moins qu'il existe des relations indirectes par l'intermédiaire de facteurs tels que le sentiment de la nature, l'économie, la politique, l'organisation formelle de la société, etc. Ces facteurs déterminent dans une large mesure non seulement le sujet mais également le côté formel de l'art. Il est incontestable que l'organisation formelle de l'économie et de la société influent sur la structure et la composition des oeuvres d'art. Cette influence va même si loin que la composition reflète, dans le cadre propre de l'art, l'organisation économique ou sociale de la société. L'art du moyen-âge nous en offre un exemple frappant: les différences de dimensions, parfois énormes, observées dans la présentation du Christ, de la Sainte Vierge, des anges, des donateurs, etc. correspondent à l'échelle hiérarchique de la société de ce temps.

La raison pour laquelle Burckhardt néglige de considérer ces facteurs intermédiaires ou nie même leur existence s'explique à nouveau par son manque de méthode: Burckhardt ne tient aucun compte du développement d'une oeuvre d'art. C'est encore cette même carence que nous trouvons en analysant la tâche de l'artiste, telle que l'a définie Burckhardt. Cette tâche consiste, comme nous l'avons déjà vu, dans la présentation **idéale** du contenu du monde et des époques. Mais cette expression de «présentation idéale» demeure obscure car Burckhardt, précisément, n'étudie pas le passage de l'artiste dans sa création, du monde concret dans le monde idéal; autrement dit, Burckhardt n'analyse pas la méthode de création suivie par l'artiste. Il nous fournit, certes, trois caractéristiques du procès de la création artistique: l'interpénétration du général et du particulier; l'extériorisation de l'intérieur et l'intériorisation de l'extérieur; l'intensité de la force productrice. Ces trois ca-

ractéristiques sans doute, sont justes, mais elles manquent de précision. Car il est de nombreuses manières de concilier les contrastes et de parvenir à l'intensité. C'est toujours le **mode** de liaison, la **méthode** de combinaison qui détermine le résultat. Il manque, en outre, à ces caractéristiques la détermination de chacun des facteurs établis. Le «général» est-il le «général» de l'objet ou des hommes ou bien des principes de l'art ou encore des matériaux? Ces mêmes questions et d'autres encore pourraient être posées pour le «particulier», l'«extériorisation de l'intérieur», etc.

Le procédé éliminatoire par lequel Burckhardt nous explique la tâche de l'artiste et qui devrait renforcer sa thèse de l'autonomie absolue de l'art, ne résiste pas plus à l'épreuve que la thèse elle-même. Burckhardt nie, en effet, toute influence de l'art sur la «vie» et précise qu'il parle de la vie «des masses». L'histoire infirme cette thèse, en nous montrant dans la mode, dans la vie sentimentale, dans l'urbanisme, l'habitation, la religion, la publicité, voire dans la guerre, la grande influence que l'art exerce depuis toujours tant sur la vie psychique des hommes que sur leur vie physique, et ceci à l'échelle de l'individu comme de la société.¹⁾ Nous concluons qu'il existe un rapport réciproque entre les différentes activités humaines et l'art et que cette action réciproque atteint l'essence comme les formes des différents domaines de l'art.

Toutes les questions traitées ou effleurées jusqu'à présent se rapportent, en dernière analyse au problème de l'autonomie du domaine de l'art, de l'oeuvre d'art particulière, de la tâche artistique, etc., bref, au problème de l'art en tant que domaine particulier par opposition au problème de l'histoire de l'art que nous abordons maintenant.

Nous venons de voir que le domaine de l'art à l'encontre de ce qu'affirme Burckhardt, renferme à la fois des éléments immanents et transcendants. Burckhardt ne l'admet que pour le seul développement historique de l'art. Il convient même de l'existence d'un rapport entre les éléments immanents et transcendants à l'art dans son développement historique. Mais il y a lieu de se demander si ce rapport se trouve suffisamment défini chez Burckhardt. Celui-ci nous semble, en effet, **sous-estimer**, d'une part, la vie immanente de l'art, et **surestimer**, d'autre part, la portée des éléments transcendants dans la création des génies. L'immanence de l'art se résume, selon Burckhardt, à la répétition et à la continuité traditionnelle des formes une fois créées. Cette thèse nous semble trop étroite, car elle ne tient pas suffisamment compte de la «vie» des formes. Autrement dit, nous pensons que toute forme artistique possède, d'une façon inhérente, une sorte d'impératif ou si l'on veut, une certaine

¹⁾ Il ne faudrait cependant pas tomber dans l'extrême exagération de cette constatation comme le fait M. Bechtel qui dans son ouvrage intitulé «Le style économique de la dernière phase du Moyen Age allemand» (Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters. Der Ausdruck der Lebensform in Wirtschaft, Gesellschaftsaufbau und Kunst von 1350 bis um 1500. Leipzig und München 1930) tend à démontrer que le «style économique» de la société serait conditionné quasi entièrement par le style artistique de la même époque.

logique, qui exige une certaine compensation ou opposition, un certain mouvement. Même si l'on supposait qu'une fois créée une forme puisse être stable, on ne saurait pour cela admettre que cette stabilité puisse être conservée indéfiniment. Une forme, aussi exactement copiée qu'elle puisse être (dans une matière donnée, etc.) ne sera jamais identique à la forme primitive. Car «l'équilibre et les propriétés des matières de l'art ne sont pas constants.»¹⁾ D'autre part, la possibilité de la répétition relativement exacte d'une forme étant admise, il y a lieu de se demander si cette répétition n'amènera pas nécessairement la dissolution de cette forme, ce qui permettrait à de nouvelles formes de prendre naissance. D'ailleurs, Burckhardt effleure ce problème dans sa définition du style baroque. Il y dit notamment que les formes du baroque seraient les mêmes que celles de la Renaissance mais qu'elles auraient acquis un autre sens. Ne peut-on pas en conclure que toute forme artistique, si elle est répétée pendant un certain temps, arrive à un point mort non seulement par une transformation des conditions historiques générales mais également en raison d'une certaine loi vitale qui lui est propre? A ce stade, la forme perd non seulement la force expressive du sens ou des sens qu'elle renfermait à l'origine, mais elle cesse de «se signifier». (Focillon).

Nous ne voulons nullement soutenir par là la thèse d'une logique immanente **absolue** ou d'une immanence absolue de la vie des formes. Il ne saurait être question que d'une logique, d'une immanence relative.

Ce n'est pas par hasard qu'à cette sousestimation de la vie immanente des formes s'ajoute chez Burckhardt une surestimation de l'importance des facteurs extérieurs dans le travail d'un génie. Ces deux excès sont intimement liés. Selon Burckhardt, le génie surgit soudainement; par ses oeuvres, il ouvre une voie nouvelle, des possibilités inconnues, sans s'appuyer sur un travail préparatoire quelconque accompli avant lui. (Cf pp. 81, 83, 101.) Nous croyons pour notre part que sans la présence d'une multitude d'artistes de moindre talent qui contribuent à lui frayer son chemin, l'existence d'un génie n'est guère concevable. On ne saurait concevoir une révolution de quelque nature qu'elle soit, sans qu'un certain degré du développement soit atteint, sans qu'une masse révolutionnaire existe, sans un chef, enfin, qui organise cette masse et dirige la révolution. De même, est-il impossible qu'un artiste, quel que soit son génie, parvienne à extérioriser une nouvelle conception artistique du monde, inconnue jusque-là, sans qu'il ait existé avant lui des artistes de moindre importance ayant travaillé à élever le niveau général de la conception artistique du monde à un degré déterminé. Poursuivons notre comparaison, nous dirons que le génie est le chef révolutionnaire qui, dans le domaine de l'art, synthétise tout le développement antérieur et établit ainsi les fondements d'une nouvelle phase de développement.

Notre thèse n'entame d'aucune manière la grandeur du génie; elle veut constater simplement qu'on ne saurait le soustraire arbitrairement

¹⁾ H. Focillon, *Vie des formes*, p. 52

aux conditions générales de l'histoire de l'art pour lui assigner une place idéale hors de l'histoire. Ceci vaut naturellement pour tous les génies, que leur activité soit profitable ou néfaste au développement de leur domaine. Goethe, dans ses entretiens avec Eckermann, développe une conception qui s'oppose nettement à la thèse de Burckhardt et peut ainsi être invoquée à l'appui de notre propre thèse: « Je ne pense pas qu'un art puisse dégénérer du fait d'un seul homme. Beaucoup de choses doivent y contribuer mais qui sont difficiles à définir. L'activité d'Euripide pouvait tout aussi peu entraîner la décadence de la tragédie grecque que celle d'un grand sculpteur vivant du temps de Phidias, mais de moindre valeur, pouvait faire dégénérer la sculpture. Car les temps lorsqu'ils sont mûrs pour cela, continuent sur la voie du meilleur, et le moins bon demeure stérile. » (Dimanche, le premier mai 1825). Ou, dans le même ordre d'idées, ces pensées sur le génie: « Au fond, nous sommes tous des êtres collectifs quoique nous en pensions. Car nous sommes si peu et ne possédons que si peu de choses que nous pouvons appeler sans réserves notre propriété. Nous avons tous à recevoir et à apprendre de ceux qui nous ont précédé comme de ceux qui nous entourent. Le génie le plus puissant ne pourrait aller bien loin, s'il voulait tout puiser à la seule source de son moi intérieur. De nombreuses personnes de bon sens se refusent cependant à le comprendre et tâtonnent dans le noir la moitié de leur existence durant en rêvant à une originalité absolue. J'ai connu des artistes qui se vantaient de n'avoir suivi aucun maître et de n'être redevables qu'envers leur propre génie. Les imbéciles! Comme si c'était possible! Comme si le monde ne s'imposait à eux à chaque pas, en les façonnant malgré leur bêtise... » (Vendredi, le 17 février 1832.)

Bref, nous pouvons dire que l'erreur principale de Burckhardt dans son explication du développement de l'histoire de l'art consiste en ceci: il considère comme constantes les conditions qui déterminent le cours de ce développement, ainsi que l'alternance des facteurs immanents et extérieurs; en réalité, il s'agit là de part et d'autre de phénomènes essentiellement variables, bien que leurs facteurs puissent renfermer des éléments relativement constants.

L'analyse des styles constitue la partie principale du travail de Burckhardt. Le résultat le plus remarquable de ses recherches à notre sens est d'avoir reconnu l'existence simultanée de plusieurs styles à chaque époque de l'histoire de l'art. Nous ne saurions trop insister sur l'importance de cette thèse, car un grand nombre d'historiens de l'art persistent jusqu'à aujourd'hui à soutenir la notion d'un style unique pour chaque époque de l'histoire de l'art. Mais Burckhardt a-t-il réussi à reconnaître exactement les divers styles d'une époque donnée et à les expliquer? Autrement dit, les explications fournies par Burckhardt qui se rapportaient tantôt au matériau, tantôt aux données locales, traditionnelles, tantôt aux conditions historiques particulières, etc., peuvent-elles

justifier les distinctions qu'il établit entre les styles? Toutes ces indications sont évidemment nécessaires, mais elles ne suffisent pas, à notre avis, à expliquer les différences fondamentales que l'on peut constater entre les styles de différents maîtres; elles ont surtout la faiblesse d'être trop isolées, Burckhardt ne tenant pas compte des rapports existant entre elles. N'insistons pas, pour le moment, sur cette faiblesse; nous y reviendrons par la suite. Considérons plutôt le problème sous un autre aspect. Ne serait-il pas raisonnable d'admettre qu'il existe certains types stylistiques immuables dans leur essence, tel le «type» de Vinci, le «type» Michel-Ange, etc. reconnaissables à toutes les époques de l'histoire de l'art? Nous reviendrons plus longuement sur ce problème dans la partie critique des théories de Wölfflin. (Cf. chapitre VII). Demandons-nous ici simplement quelle peut être la valeur d'une série de ces types pour une histoire des styles ou inversement: peut-on écrire une histoire des styles sans distinguer les artistes par types stylistiques? Non sans aucun doute, car les types seuls permettent de comparer exactement les différents styles. Toute histoire de styles est, en effet, une histoire comparative. Mais comment reconnaître les artistes, les formes, etc. qui sont comparables si l'on ne veut aboutir à des comparaisons stériles ou fausses? Autrement dit, il est impossible, du point de vue scientifique, de comparer par exemple un «type» Sansovino à un «type» Bernini, un «type» Tintoret à un «type» Lionardo ou bien, si nous choisissons un intervalle plus grand, un «type» Rembrandt à un «type» Ingres. On peut fort bien, par contre, comparer le «type» Raphaël avec le «type» Ingres, ou le «type» Fra Angelico au «type» Puvis de Chavannes. La répétition d'un type n'enlève rien à la grandeur particulière de chacun des types semblables. Au contraire, un jugement critique exact n'est possible que s'il est basé sur la connaissance des types fondamentaux. Burckhardt qui ne cherche pas à reconnaître ces types stylistiques et qui se borne tout au plus à caractériser les différences des tempéraments, ne peut donc nous expliquer les particularités des styles qu'il constate. Mais il s'y ajoute une autre raison, à laquelle nous avons déjà fait allusion. Burckhardt n'examine pas suffisamment le rapport réciproque existant entre les différentes caractéristiques de styles, énoncées précédemment. Au fond, c'est le seul rapport réciproque entre la matière et les formes qu'il considère de plus près. Mais là encore, il lui arrive parfois de tomber d'un extrême à l'autre en sousestimant tantôt l'influence de la matière sur les formes, tantôt celle des formes sur la matière. Aussi peut-on se demander s'il est vraiment possible de distinguer un style en marbre, en stuc, etc.? Il est naturel que chaque matière influe sur l'apparence totale d'une oeuvre d'art. Mais vu l'innombrable diversité de styles qui se révèle dans les oeuvres d'art exécutées dans une même matière, on est forcé d'admettre qu'une explication se basant d'une façon générale sur les particularités les plus évidentes des différents matériaux ne saurait expliquer cette diversité. La matière ne fait que délimiter les possibilités expressives d'un style, mais ne détermine nullement la base. Encore

serait-il nécessaire d'analyser chaque matériaux d'après sa composition, la liaison de ses parties, le procédé de sa fabrication, etc.; questions que Burckhardt laisse de côté ou n'examine que d'une manière par trop générale. Ainsi il n'analyse pas la méthode de travail des matériaux; quand il parle d'une technique artistique et de son influence sur le style d'un artiste, d'une école, etc., il s'intéresse surtout à l'oeuvre achevée, donc au résultat du travail de l'artiste, sans s'occuper du rapport existant entre les procédés techniques employés et ce résultat. Il est cependant indispensable de connaître ces rapports pour donner une explication précise de l'oeuvre d'art considérée. Tout se ramène en dernier lieu au problème de la méthode, plus exactement au manque de méthode de Burckhardt qui l'amène à considérer isolément les différents éléments d'un style. Ce manque de méthode apparaît le plus clairement dans l'ouvrage sur Rubens. Il est, en effet, impossible de dire d'après l'analyse que Burckhardt fait de ce maître, quel est son *style*. Bien qu'il parle abondamment des couleurs, de la conception de l'espace, de l'emploi des ombres, etc. Burckhardt ne montre pas quelle liaison existe entre ces divers éléments, ni comment ils se conditionnent mutuellement; il ne fait pas ressortir le rapport entre la manière de composer du maître, d'une part, — sa position sociale et l'époque historique de l'autre. L'examen que Burckhardt consacre à ces questions d'ordre historique, «l'esprit d'une époque», les données sociales, etc. est aussi peu méthodique, purement analytique et individualiste que celui qu'il fait du domaine de l'art lui-même. Il ne nous donne que quelques indications isolées — telles la soif de la gloire, la recherche du monumental, en ce qui concerne la Renaissance; le goût du faste, le caractère extatique, pour le baroque, — sans pourtant les mettre en rapport et sans déterminer l'influence de ces éléments du développement historique sur la vie des styles. Une explication satisfaisante des styles est ainsi extrêmement difficile et seul l'instinct artistique admirable de Burckhardt nous empêche de ressentir trop vivement les lacunes de sa méthode.

Dans la distinction des styles établie par Burckhardt, celle des styles organiques et inorganiques est la plus importante. Cette distinction nous semble en principe juste et nécessaire, mais comme catégorie de style elle nous apparaît trop étroite, car elle fait dépendre le style tout entier de la construction, sans tenir suffisamment compte du rapport réciproque existant entre la formation artistique de la matière (par exemple mur en assises, mur composé avec emploi d'une matière liante), les jeux de lumières, la formation de l'espace, etc. Si Burckhardt souvent examine effectivement tous ces éléments, il le fait toutefois sans analyser leurs rapports les uns avec les autres. Or, seule une telle analyse peut expliquer le caractère de l'ensemble et celui de chacun des éléments qui le composent.¹⁾ En ne considérant que la construction d'une archi-

¹⁾ Sa description des temples de Paestum constitue une exception; Burckhardt analyse ici aussi bien le rapport des divers éléments de la construction entre eux, que celui de tous ces éléments particuliers avec la construction elle-même.

ture pour en déterminer le caractère stylistique, Burckhardt restreint la notion du style, beaucoup plus complexe que celle de la construction, parce qu'elle embrasse précisément les rapports de tous les éléments d'une architecture.

Burckhardt entame un des problèmes les plus importants de toute science de l'art en cherchant à déterminer les conditions nécessaires au développement d'un style organique ou inversement, en essayant de reconnaître les données qui en empêchent le développement. Les conditions énoncées par Burckhardt sont, comme nous l'avons indiqué :

1^o l'existence d'une mythologie communément reconnue,

2^o une certaine naïveté des artistes et un certain attachement de leur part à la nature.

La deuxième explication fournie par Burckhardt nous semble par trop générale pour permettre une conclusion précise. Il nous semble toutefois que cette définition malgré son imprécision renferme une idée fort intéressante en ce qu'elle tend à considérer le sentiment de la nature comme un facteur intermédiaire entre l'art et le monde extérieur. Il ne s'agit naturellement pas d'un facteur autonome et invariable mais conditionné lui-même par d'autres facteurs d'ordre économique, social, etc.

Ces deux explications de Burckhardt autoriseraient une interprétation purement idéaliste. Mais l'auteur reconnaît lui-même que le problème si complexe du développement des styles organiques ne saurait être résolu par la seule considération des facteurs artistiques immanents. Et, dans son examen du rôle de la mythologie à l'époque de la Renaissance, il nous renvoie à des facteurs sociaux. Mais là encore, sans analyser de manière exacte le rapport entre la mythologie, les facteurs sociaux et leur base économique. Il écrit notamment que la mythologie de la Renaissance n'était reconnue ou acceptée que par une certaine couche de la société, par la couche (relativement petite) des «gens cultivés» par opposition à la grande masse des gens «sans culture». Or, cette séparation de la société en deux catégories distinctes provient de la naissance du mode capitaliste de production qui accentua, de plus, l'individualisme. Burckhardt souligne le caractère individualiste de la culture de ce temps par opposition à celle du moyen âge, créatrice d'un style organique. Pouvons-nous en conclure que le développement d'un style organique dépend nécessairement d'une culture collective?

Il ne peut être question pour nous de déterminer ici de façon définitive les conditions qui favorisent ou non le développement des styles organiques. Remarquons seulement que, pour permettre de trancher cette question, il serait tout d'abord nécessaire d'examiner la signification exacte du terme «style organique», c'est-à-dire qu'il s'agirait tout d'abord de trouver une notion, qui embrasserait toutes les différentes méthodes de synthèse que l'on peut constater dans les styles dits «organiques». Comme nous l'avons déjà remarqué, la définition donnée

par Burckhardt de cette notion nous semble insuffisante. Il serait de même indispensable, pour pouvoir admettre l'hypothèse d'une culture collective comme base nécessaire au développement d'un style organique, de définir avant tout le sens du terme «culture collective». Car ce terme est, lui aussi, loin d'avoir trouvé une définition précise. La culture des Grecs du VI^{ème} siècle ou bien celle du moyen âge étaient-elles collectives? Et quel est le trait commun de ces deux cultures qui puisse permettre de les considérer l'une et l'autre comme collectives? Admettons que la signification de ce terme soit absolument claire, et qu'une culture collective serait vraiment la base de tout style organique. Il n'en reste pas moins que cette base permet le développement de styles organiques fondamentalement différents. Il s'agit donc de déterminer non seulement l'existence d'une culture collective, mais encore d'en examiner la structure, son organisation économique et formelle, etc. Une telle étude concrète est d'ailleurs également indispensable à celui qui veut expliquer le fait que des styles organiques disparaissent, sont remplacés par des styles inorganiques, que des styles organiques reparaissent de nouveau. (Gothique — Renaissance — Baroque). Burckhardt affirme que des styles organiques peuvent se former à partir de styles inorganiques et inversement, mais sans nous indiquer comment s'effectue une transformation semblable et sans préciser si elle est inévitable? Car on ne peut se contenter de l'explication qu'il donne et qui établit un développement rectiligne allant de la basilique à la cathédrale de Cologne. (Cf. p. 86). En choisissant cet exemple, Burckhardt pense peut-être au seul développement d'un problème constructif, mais cela même est inadmissible précisément parce que la construction seule ne détermine pas le style. La thèse de Burckhardt d'une transition présumée d'un style organique à un style inorganique (et vice versa) n'est donc pas suffisamment fondée.

Les caractéristiques générales de style établies par Burckhardt présentent un intérêt surtout historique car il est le premier qui ait cherché à distinguer de manière plus précise les grandes époques stylistiques. Burckhardt a le grand mérite notamment d'avoir été l'un des premiers à fixer les différents stades de la Renaissance, d'avoir osé voir dans le baroque un style propre, dont il s'est efforcé de délimiter les différentes phases. Son grand mérite est également, selon nous, d'avoir évité de tomber dans une schématisation des caractéristiques des styles. Bien qu'il ait cru reconnaître une phase baroque dans le développement de chaque style, il s'est justement gardé de généraliser les caractéristiques du véritable baroque, en les appliquant en bloc à toutes les phases baroques des différents styles. L'importance historique des travaux de Burckhardt est ainsi incontestable. Il n'en reste pas moins cependant, à se demander si ces caractéristiques sont satisfaisantes?

Là encore, apparaît le défaut méthodique que nous avons signalé si souvent: c'est le manque d'unité, l'absence de tout rapport entre les

caractéristiques établies. Quand Burckhardt analyse le style d'une époque, il conserve le même procédé analytique qu'il appliquait à l'étude d'une oeuvre d'art isolée, pour aboutir exactement au même résultat: il obtient une multitude de caractéristiques disparates, sans expliquer leurs rapports réciproques et sans établir de synthèse.

Dans son explication des caractéristiques des styles et de leurs mutations, Burckhardt laisse voir encore une fois son insuffisance méthodologique. Il ne considère ni la méthode qui unit les différents éléments d'une époque, ni la méthode suivant laquelle l'artiste crée son oeuvre, ni enfin la méthode de liaison des éléments formels d'une oeuvre d'art. Et c'est pourquoi il ne parvient pas à nous faire comprendre les caractéristiques formelles d'un style (ou d'une époque stylistique) comme l'expression nécessaire du contenu déterminé d'une époque donnée.

Ayant ainsi examiné les thèses principales de Burckhardt concernant la **théorie** et l'**histoire** de l'art, nous aurons maintenant à analyser les principes déterminant ses jugements, c'est-à-dire la **critique** de l'art. C'est le grand mérite de Burckhardt d'avoir séparé nettement deux genres de catégories de jugements: la catégorie historique et la catégorie esthétique. Mais Burckhardt fait dépendre, comme nous l'avons vu, le développement historique de l'art de l'existence de grands génies, les deux catégories devraient donc, dans la pratique, nécessairement coïncider, sinon se confondre. Car tel artiste, qui est le plus grand du point de vue esthétique, c'est-à-dire celui qui a atteint le plus haut degré individuel du développement artistique, doit être nécessairement celui qui est le plus important du point de vue historique. La réalité empirique s'oppose pourtant à cette hypothèse du fait que le développement de l'art (c'est-à-dire le développement des moyens d'expression, du rapport entre l'homme et le monde, etc.) ne dépend pas des seuls génies et que la faculté créatrice ne se développe pas en raison directe de l'évolution historique. En face des contradictions entre sa théorie et la réalité, Burckhardt qui ne veut pourtant se désister ni de sa théorie ni de la juste distinction entre les jugements historiques et esthétiques, à recours à sa troisième catégorie: les jugements moraux. Il les appliquera toujours là, où il constate un désaccord entre l'importance historique et la valeur esthétique d'une oeuvre d'art, d'un artiste ou d'un style tout entier: il subordonne ses jugements esthétiques à ses jugements moraux. (Michel-Ange, Corrège, le Tintoret, Rembrandt, Bernini, etc.; le baroque tout entier.) L'introduction de cette catégorie de jugements moraux dans l'histoire de l'art est-elle justifiée?

Nous répondons brièvement qu'une histoire de l'art qui prétend au rang de science exacte, doit s'abstenir d'avoir recours à des jugements moraux avec autant de rigueur que la science de l'histoire en général ou toute autre science véritable. La valeur scientifique d'une condamnation morale de Corrège est inexistante pour l'histoire de l'art comme le serait la constatation de la bonté ou de la méchanceté

de Napoléon pour une histoire du premier Empire. Par ailleurs Burckhardt omet de formuler jusqu'aux principes sur lesquels il établit ses jugements moraux qui bien souvent manquent totalement de clarté. Nous pensons par exemple aux critères tels que le «vrai» (par opposition au «réel»), le «vouloir éthique» de l'artiste (par opposition à ses moyens), etc. Le premier de ces concepts surtout nous semble inadmissible. Nous serons certainement le plus près de la pensée de Burckhardt si nous interprétons ce «vrai» comme un réel ayant subi une épuration éthique. Mais Burckhardt ne nous dit pas ce qu'il comprend par «épuration éthique». Il précise tout au plus qu'il faut exiger de l'artiste une probité inlassable dans son travail. Cette indication est insuffisante et, ainsi, la définition reste vague. Burckhardt ne nous démontre pas plus de quel droit il identifie le travail créateur de l'artiste avec cette épuration éthique du réel. On ne saurait admettre, d'autre part, la distinction établie par Burckhardt entre le «vouloir moral» de l'artiste, c'est-à-dire sa conscience professionnelle, et son «vouloir moral général», c'est-à-dire sa conscience privée, pour en déduire que l'une peut exister indépendamment de l'autre. Cette indépendance est, croyons-nous, inconcevable chez un véritable artiste. Là, où elle est artificielle, elle aboutira infailliblement à la pure technicité, sinon à l'hypocrisie. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard, que nous trouvions en Burckhardt un partisan fervent de la distinction entre convictions artistiques et convictions générales de l'artiste. Cette thèse représente, en effet, la dernière conséquence de la façon purement formelle et idéaliste dont Burckhardt considère le domaine et l'histoire de l'art.

CHAPITRE IV

1. LA THÉORIE DE L'ART DE FIEDLER.

Une seule génération sépare Fiedler de Burckhardt. Mais dans ces années du milieu du siècle dernier il apparut qu'un abîme séparait les conceptions du monde d'une génération à l'autre. Nous voyons aujourd'hui que la coupure est loin d'être aussi absolue mais il n'en reste pas moins que les contemporains de Fiedler, né en 1841, (que l'on pense à Nietzsche!) croyaient être davantage les pionniers d'une nouvelle ère que les continuateurs d'une tradition ou les derniers représentants d'une fin d'époque. (Burckhardt). Ainsi Fiedler, en réfutant les méthodes employées en matière d'art par ses prédécesseurs et par ses contemporains se met à la recherche d'une nouvelle théorie de l'art, tout comme ses amis Hildebrandt et Marées s'efforcent de créer une nouvelle expression artistique. Henri Wölfflin qui fréquenta ce cercle

d'amis fut profondément influencé par ces derniers et c'est pourquoi nous examinerons leurs méthodes et leurs théories, en commençant par les ouvrages de Fiedler.

Nous nous attacherons notamment à la question suivante: Fiedler, a-t-il réellement trouvé une méthode objective permettant de résoudre les problèmes de la théorie, de l'histoire ou de la critique de l'art.

Pour Fiedler il n'est qu'une possibilité de parvenir à l'intelligence de l'art, c'est de passer par «l'entendement artistique du monde». L'auteur est ainsi amené à rechercher une théorie de la connaissance de l'art qui seule, lui semble-t-il, pourra lui fournir la clef de cette intelligence et des manifestations concrètes artistiques: les oeuvres d'art.

Dès son premier ouvrage, intitulé **du jugement des oeuvres de l'art plastique** (1876)¹⁾, Fiedler souligne la nécessité de prendre le domaine de la théorie de la connaissance comme point de départ de toute recherche sur le problème de l'art. «Si nous possédions une notion arrêtée et généralement reconnue de l'art, il serait facile d'écarter tout ce qui dans la considération proprement artistique n'a pas celle-ci pour seul et unique objet». ²⁾ Selon Fiedler cette notion de l'art ne peut être trouvée qu'en remontant à la source même de l'activité artistique. «La question de la source de l'art qui est à rechercher dans la constitution de la nature spirituelle de l'homme, est la première et la plus importante qui puisse être posée dans la considération philosophique de l'art; car de sa solution dépendent toutes les autres considérations artistiques.» ³⁾ Par «source de l'activité artistique», Fiedler n'entend nullement le **commencement** de l'activité artistique — que les historiens de l'art pourraient peut-être reconstruire —. Pour la théorie de la connaissance la recherche de «la source de l'activité artistique» sousentend l'analyse de la possibilité et de l'essence de cette activité, ainsi que sa signification pour l'existence spirituelle de l'homme.

Pour Fiedler, en effet, la faculté artistique, propre à l'être humain, constitue la justification philosophique de l'art. Et c'est précisément la connaissance de cette faculté qui lui apparaît comme prédominante pour l'intelligence de l'art. Il en arrive même à rejeter au second plan les manifestations concrètes de cette faculté. Nous devons particulièrement souligner ces considérations préliminaires dans la théorie de Fiedler car, comme nous le montrerons au cours de notre étude, elles constituent l'obstacle sur lequel Fiedler butera dans ses recherches sur l'intelligence de l'art.

La publication **du jugement sur les oeuvres de l'art plastique** constitua cependant une heureuse opposition aux méthodes généralement adoptées par les autres savants en matière d'art, qui, tous, et dans

¹⁾ *Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, Schriften über Kunst, Munich 1913, t. I*

²⁾ *op. cit. t. I, pp. 5 et 6*

³⁾ *Schriften über Kunst, t. II, p. 34. Munich 1914*

tous les domaines (l'esthétique, l'histoire de l'art et de la civilisation, etc., etc.) commencèrent toujours par examiner les effets produits par l'art sur l'homme. Il en fut de même de la philosophie de l'art. Fiedler écrit à ce propos: «les malentendus de la philosophie de l'art telle qu'on la concevait jusqu'à ce jour résultent de ce fait que l'art a toujours été considéré au point de vue de ses effets et qu'on a déduit de l'effet le caractère du développement; telle est la raison pour laquelle la philosophie de l'art est devenue peu à peu l'esthétique.»¹⁾

Considérant que le problème de l'art se ramène à un problème de la théorie de la connaissance, Fiedler le détache de l'ensemble des questions auxquelles ses prédécesseurs l'avaient relié. Il commencera ses recherches sur la source, plus exactement, sur la faculté de l'activité artistique, par une étude sur les rapports existant entre l'homme et le monde extérieur; de la façon dont ces rapports seront conçus dépendront non seulement le problème de l'art mais encore et surtout la conception du monde elle-même.

Nous trouvons dans l'avant-propos du traité **sur l'origine de l'activité artistique** (1887)²⁾ une seconde considération de Fiedler qui constitue une nouvelle prémisse de sa conception du problème de l'art. Fiedler y énonce **qu'il n'y a point d'art en général** mais uniquement **des arts différents**. Il s'ensuit, par conséquent, que la question de la source de l'activité artistique doit être posée et résolue pour chacun de ces arts particuliers. Quant à Fiedler, il considère simplement la faculté de l'activité artistique de l'homme dans le domaine des arts plastiques, en partant néanmoins de la théorie de la connaissance générale.³⁾

L'origine de l'activité artistique de Fiedler comprends 7 parties. Dans un premier chapitre, l'auteur expose sa conception du rapport de l'homme et du monde extérieur. Les trois chapitres suivants sont consacrés à l'énoncé des conceptions philosophiques de l'auteur. Ce n'est que dans les 3 derniers chapitres que Fiedler aborde véritablement le sujet annoncé par le titre. Néanmoins, comme tout le traité repose sur les définitions données dans la première partie, nous pensons devoir commencer par un examen détaillé de celle-ci.

Les objets du monde extérieur ne constituent et ne sauraient constituer, du seul fait de leur existence, une possession spirituelle de l'homme. Fiedler partage cette opinion, mais fait remarquer — et c'est de cette constatation qu'il part — que les hommes n'ont pas aperçu les conséquences qu'entraînait cette première affirmation. Certes, les hommes

¹⁾ *Schriften der Kunst*, t. I, p. 62, § 82

²⁾ *Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit*. *Schriften über Kunst*. t. I, Munich 1913.

³⁾ Il est intéressant de comparer la thèse de Fiedler avec celle de Viollet-le-Duc (*Entretiens sur l'architecture*. Paris MDCCCLXIV, p. 17) à laquelle elle s'oppose totalement: «L'art est un instinct, un besoin de l'esprit qui emploie pour se faire comprendre diverses formes; mais il n'y a que l'art, comme il n'y a que la Raison . . . la Sagesse, . . . la Passion». Ou encore, p. 18: «Il n'y a que l'art, l'art unique, prenant diverses formes pour agir sur l'esprit de l'homme.»

reconnaissent que leur organisme ne peut recevoir que l'effet du monde extérieur. Mais ils demeurent cependant convaincus que cette possession spirituelle (qu'il s'agisse de perceptions, de représentations ou d'idées) vise autre chose que ces formes spirituelles, quelque chose qui a une existence propre, indépendante. Fiedler entend surmonter ce dualisme. Si nous ne connaissons de l'existence du monde extérieur que son effet sur nous, il serait parfaitement impossible qu'une forme spirituelle puisse désigner un objet existant en dehors de l'homme. En vérité, ajoute Fiedler, toute existence, toute réalité ne peut consister qu'en ces formes spirituelles dans lesquelles s'accusent les effets que le monde extérieur exerce sur nous. La réalité du monde coïncide par conséquent avec ces formes spirituelles qui constituent notre conscience. L'ancien dualisme existant dans le rapport de l'homme et du monde extérieur se trouve ainsi éliminé.

D'où vient que l'homme ait été amené à douter de l'existence du monde extérieur dont il croyait recevoir ses perceptions, pour admettre finalement que le monde extérieur n'existe qu'en vertu de ses perceptions? Il faut reconnaître, écrit Fiedler, que ce doute — qui par sa nature embrassait la totalité des rapports possibles entre l'homme et la réalité — prit naissance, en premier lieu dans le seul domaine du penser abstrait. Il y avait déjà fort longtemps que le monde extérieur était devenu pour l'homme un système complexe de notions quand il lui prit de douter de sa réalité objective. Mais ce doute n'a pas surgi spontanément. Il fut seulement le résultat du développement de la pensée abstraite. Cela explique que notre connaissance soit limitée à celle de la dépendance de l'être vis-à-vis de nos perceptions. Mais comme la pensée abstraite elle-même ne saurait se passer pas plus de signes que de mots, Fiedler ramène le problème aux 2 questions suivantes:

1^o Est-on en droit de considérer la connaissance fournie par la pensée abstraite comme une activité dont l'objet soit le monde extérieur?

2^o Le langage peut-il, en général, désigner un objet concret?

La réponse à cette deuxième question donnant celle de la première, c'est par elle que Fiedler commence.

Selon lui, le langage représente un processus psycho-physique dans lequel rien ne peut être exprimé qui n'ait son existence dans le langage même. Celui-ci ne désigne rien d'autre que sa propre forme. «Le langage ayant un contenu d'origine spirituelle, on ne peut voir dans le mouvement des organes par lesquels il s'extériorise, la preuve de l'existence objective des choses qu'il désigne. Nous devons plutôt considérer ce mouvement d'expression qu'est le langage comme un certain degré de développement d'un processus psycho-physique et lui assigner une valeur en conséquence...»¹⁾

¹⁾ op. cit. p. 113

Au cours de ce processus une forme spirituelle se développe qui n'existait pas auparavant et qui se confond avec son expression perceptible par les sens. Le langage est ainsi une forme dans laquelle se développe la possession spirituelle du monde extérieur et non pas un moyen par lequel nous puissions désigner la réalité. «Le langage n'exprime pas l'être mais constitue lui-même une forme de l'être.»¹⁾ D'où cette définition que nous avons citée plus haut selon laquelle le langage est son propre contenu. Fiedler répond finalement à cette seconde question, le langage peut-il désigner un objet concret, de la manière suivante:

1° Il n'y a pas de dualisme entre le langage et le monde extérieur. Il s'en suit

2° qu'il n'y a pas de dualisme entre la réalité objective et la connaissance du monde extérieur obtenue par la pensée abstraite. Cette connaissance se limite ainsi à celle du monde extérieur dans la seule mesure où il possède une existence dans la forme du penser, du langage. Mais cette forme de connaissance et de possession du monde extérieur est-elle la seule qui soit ouverte à l'homme? Dans quelle mesure le langage peut-il embrasser le monde?

Il découle de ce qui précède que notre connaissance de la réalité objective ne peut se réaliser qu'en nous et par nous. Fiedler situe le début du processus de la connaissance dans l'activité de nos sens, pour autant que nous en saisissons les résultats sous des formes distinctes. Le langage constitue précisément une de ces formes. Les mots ne peuvent, toutefois, saisir tout le contenu de la conscience. Ils ne constituent qu'une forme, qui est le résultat du développement de ce contenu. Au cours de son développement ce contenu subit des transformations sans que disparaissent les contenus résultants d'autres perceptions. Ces contenus subsistent à l'état embryonnaire. La perception d'une couleur et l'expression linguistique de cette perception sont deux choses absolument distinctes n'ayant aucun rapport entre elles. Bien que, par l'expression linguistique, la perception devient objet de la connaissance, cette perception, souligne Fiedler, ne s'en trouve aucunement modifiée. Nous trouvons toujours distinctement dans la conscience: la perception elle-même et son expression linguistique.

La valeur du langage consiste dans le fait qu'il permet à l'homme de se bâtir un ensemble cohérent de la réalité. Mais là apparaissent également les limites du langage: la connaissance étant liée à la forme du langage et celui-ci ne pouvant jamais embrasser qu'une partie de la réalité, notre tableau du monde demeure nécessairement incomplet.

La possibilité et la valeur du langage résident dans sa descendance de la représentation sensible. D'après Fiedler, l'homme ne se trouve pas devant un monde de représentations donné, tel qu'il puisse le saisir par ses seules perceptions sensibles. Ce serait, dit-il une erreur de vouloir

¹⁾ op. cit. p. 200

établir une distinction entre l'activité spirituelle (représentation) et l'objet de celle-ci (les perceptions sensibles). Ces deux moments forment, selon Fiedler, un tout indivisible.

En ce qui concerne le problème de la formation des représentations, Fiedler reprend la même méthode d'analyse qu'il employa à propos de l'origine du langage. En cela, Fiedler demeure conséquent avec lui-même puisque pour lui la perception et la représentation forment un «tout indivisible». Nous pouvons ainsi aborder immédiatement ses conclusions:

1^o Toutes les perceptions sensibles de l'homme lui sont fournies par le monde extérieur et constituent des processus psycho-physiques.

2^o Il n'existe pas de donnée sensible en soi.

3^o Il n'est pas d'existence sensible du monde qui ne soit à la fois perception et représentation.

4^o La relation existant entre les perceptions et les représentations d'une part, et le monde extérieur, d'autre part, ne peut être qu'une relation de perceptions et de représentations à perceptions et à représentations.

5^o Les représentations qui ne sont ni données à priori ni stables se trouvent perpétuellement en voie de développement ou de disparition. Ceci du fait même qu'elles se forment en l'homme au cours de processus psycho-physiques.

6^o L'être fait donc place au devenir.

L'homme ne peut se faire, par exemple, une représentation d'un corps stable qu'en ressentant la résistance que lui offrira ce corps au toucher. Ce corps stable ne saurait exister en soi ni à priori. Fiedler conclut que l'être est le résultat non d'un seul mais de plusieurs processus de développement de notre conscience.

L'être est composé de différents domaines qui correspondent aux sens et qui engendrent la pluralité des consciences de la réalité. La pluralité des sens chez l'homme fait qu'il ne lui est plus possible de percevoir l'unité originelle de la matière du monde extérieur. La spécialisation des sens qui va toujours en s'accroissant entraîne la décomposition de la matière de la conscience, donc de l'être. Fiedler conclut à l'impossibilité pour l'homme de saisir l'être dans sa totalité indivise.

Les représentations sont soumises aux mêmes conditions que les perceptions immédiates, qu'il s'agisse de perceptions sensibles ou de répétitions de représentations, ces dernières pouvant être le résultat d'incidents intérieurs ou extérieurs à l'homme. Or, selon Fiedler, l'homme, dans la perception des choses, ne peut utiliser ses sens que séparément. Ainsi la conscience ne peut entrer en possession de toutes les qualités sensibles d'un objet. Mais comment l'esprit peut-il s'approprier un objet concret donné dans toutes ses qualités sensibles? Fiedler répond

qu'il suffit de considérer séparément une qualité déterminée, en l'espèce, la visibilité. « Les représentations et les perceptions ne peuvent jamais nous donner un tableau sensible complet d'un objet. Tout au plus peuvent-elles par une observation progressive des différentes qualités sensibles d'un objet, nous en fournir une apparence de totalité. De même ne pouvons-nous pas obtenir un tableau complet de la visibilité d'un objet visible. Nous ne pouvons concevoir cet objet dans sa totalité visible que par cette activité qui engendre le développement d'une représentation de l'objet à des degrés toujours plus élevés d'existence pour parvenir enfin à créer des objets véritablement visibles: l'activité artistique. »¹⁾ Fiedler se trouve ainsi dans la nécessité de séparer entre eux et les sens, et les perceptions et leurs représentations. La visibilité pour la visibilité, telle est la formule qui peut selon nous résumer le mieux la thèse de Fiedler.

Le développement de la représentation visuelle s'effectue, d'après Fiedler de la même manière que pour la représentation du langage. Ici également Fiedler n'établit aucune distinction entre les différents processus: perception, représentation et expression. Ceci mérite d'être souligné, car il s'ensuit logiquement que l'activité artistique doit se confondre avec le développement de la représentation visuelle. Cette thèse de Fiedler est d'autant plus à souligner, qu'elle exclut de l'activité artistique toutes les questions concernant le développement de la représentation de l'espace chez l'artiste. Fiedler, conséquent avec lui-même, passe ce problème important entièrement sous silence. Il est en outre à souligner que Fiedler fait entrer dans cette activité artistique le processus technique de la production artistique. Cette définition de l'activité artistique, Fiedler l'étaye par la thèse suivante qui est fondamentale dans sa théorie. Il établit une échelle de valeurs des sens où ceux-ci se distinguent suivant leur capacité d'exprimer leur représentation. La vue est le sens qui peut le plus clairement exprimer sa représentation, car il est selon Fiedler historiquement le plus développé. La représentation tactile, par contre, ne peut s'exprimer dans aucun produit concret de l'être. Or, Fiedler ramène toute l'activité artistique (y compris l'exécution) au seul développement du processus de la vue dans lequel la représentation visuelle, selon lui, est poussée directement jusqu'à son expression concrète. Il en résulte que la véritable faculté artistique ne réside donc pas dans la manière de voir mais précisément dans le don de fondre la représentation visuelle avec son expression dans un processus unique indivisible.

Le penser abstrait trouve son expression dans la parole. L'un et l'autre n'existent que par leur rapport réciproque et ce n'est que par ce rapport que le penser abstrait et la parole forment une partie de la connaissance. Il en est de même pour la vue et son expression, l'activité artistique, qui constitue une autre partie de la connaissance du monde,

¹⁾ op. cit., p. 242

partant, une partie du monde lui-même qui ne nous est pas autrement accessible. Seul l'artiste possède la clef de ce monde et l'art doit être considéré comme «une branche de la théorie de la connaissance», «un langage au service de la connaissance». Cette définition représente la partie essentielle de la conclusion du traité de Fiedler. Mais examinons de plus près le développement de Fiedler.

L'artiste se distingue-t-il donc essentiellement des autres hommes et par quoi? Fiedler répond, en réfutant tout d'abord l'opinion suivant laquelle l'artiste se distinguerait par une faculté visuelle particulière: «...L'art commence là précisément où finit la vision intuitive (Anschauung). L'artiste ne se distingue ni par un don particulier de vision intuitive ni par une faculté de voir plus ou plus intensément — comme si ses yeux étaient plus particulièrement aptes à discerner et à composer, ...on inférerait alors que l'artiste n'exprime dans ses oeuvres que les acquisitions de sa vue.» Fiedler montre par contre que «c'est grâce à sa nature particulière que l'artiste peut passer **d'rectement** de la perception visuelle à l'expression visuelle. Entre l'artiste et le monde extérieur il s'établit un rapport non pas de vision intuitive (Anschauungsbeziehung) mais d'expression (Ausdrucksbeziehung).¹⁾ L'artiste possède cette faculté exclusive «de donner un caractère autonome au mouvement de sa perception visuelle orienté vers l'expression visible.» Il s'ensuit que l'on ne saurait distinguer dans la création artistique une activité intérieure et une activité extérieure. «Il serait absurde de voir dans l'activité extérieure (travail d'exécution) de l'artiste une simple présentation (Darstellung) plus ou moins réussie et par conséquent de **mettre tout le poids sur le processus qui précède la présentation**. Il n'est que de se représenter le véritable processus qui doit se dérouler pour passer de la simple représentation à la soit-disante activité de présentation — pour s'apercevoir que dans tout le processus de la création artistique, la seule vue et la simple représentation ne constitue... qu'un point de départ. Tandis que le développement et l'achèvement font partie de l'activité créatrice extérieure.»²⁾ Ou encore: «Quelle importance peuvent avoir la vision ou la représentation à côté du développement que celles-ci trouvent dans l'activité créatrice extérieure? Elles ne sont guère plus qu'un balbutiement comparé au langage développé.»³⁾ Et enfin Fiedler précise: «Ce n'est pas la présentation mais le développement originel des représentations artistiques qui se poursuit dans l'activité extérieure perceptible.»⁴⁾

Ces définitions posent plusieurs problèmes tels que ceux du contenu de l'oeuvre d'art, du rapport entre la forme et le contenu, partant les problèmes du jugement des oeuvres, des différents domaines de

¹⁾ op. cit. t. I, pp. 289 et suivantes

²⁾ op. cit., p. 290

³⁾ op. cit. p. 293

⁴⁾ op. cit. p. 294

l'art, des styles, de l'histoire de l'art, etc., etc. Nous verrons par la suite qu'il était nécessaire de préciser la nature de ces problèmes plus fortement que ne l'a fait Fiedler dans son traité.

Même si l'on admet l'hypothèse de Fiedler selon laquelle tous les hommes et par conséquent les artistes « créent » le monde extérieur par le développement de leurs représentations, la question suivante n'en reste pas moins à résoudre: comment expliquer l'existence d'un monde commun à tous les hommes? Autrement dit, du point de vue de l'art: comment l'artiste peut-il donner un contenu concret à ses représentations et à son oeuvre?

Fiedler ne se pose que la première question, négligeant la seconde. « La simple existence de l'homme... n'implique nullement l'existence d'un monde extérieur commun à tous les hommes. L'existence de l'homme ne renferme en soi que la possibilité de développement de ce que nous appelons le monde existant et que nous possédons dans des formes que nous avons nous-mêmes constituées. Cette possibilité ne peut se réaliser qu'au travers d'une activité de l'homme... »¹⁾ Pour Fiedler, le penser abstrait est précisément un exemple d'une semblable réalisation. Mais même en admettant avec Fiedler, que le penser abstrait puisse créer un monde identique pour tous les hommes, il n'en reste pas moins que ce monde du penser abstrait n'englobe pas la totalité du monde extérieur. Celui-ci embrasse également, entre autres, les qualités sensibles des choses. Mais d'après Fiedler seule l'activité artistique posséderait la faculté de créer ce monde des qualités sensibles, encore qu'il ne s'agisse chez lui que des seules qualités visuelles.

Ce monde visible que seule peut créer l'activité artistique prend corps dans l'oeuvre d'art dont la forme est à la fois selon Fiedler l'expression et le contenu.

Fiedler fonde sa thèse sur trois arguments qui se conditionnent l'un l'autre.

1^o Pour l'artiste, le monde extérieur n'est que pure apparence, car lui seul a des perceptions visuelles pures. Celles des autres hommes sont confuses parce que soumises à une fin pratique. De ce fait il ne leur est pas donné de connaître les véritables formes des choses dans leurs qualités sensibles.

2^o L'artiste est seul à avoir des perceptions visuelles pures parce que seul il est capable de les développer jusqu'à une existence visible, l'oeuvre d'art.

3^o D'où il découle que la véritable forme des choses visibles — la forme en soi dans ses qualités visibles — ne peut être représentée et reconnue que dans l'oeuvre d'art.

¹⁾ op. cit., p. 310

Cette argumentation de Fiedler peut être formulée en ces deux propositions:

a) L'artiste a des perceptions visuelles pures, donc il peut les développer en conservant leur pureté.

b) L'artiste seul peut développer ses perceptions, donc ces dernières sont pures.

Nous verrons dans la critique qu'au point de vue méthodologique une telle argumentation est insoutenable: elle n'apporte aucun éclaircissement quant au développement des autres mondes (scientifique, musical, philosophique, etc., etc.) qui selon Fiedler prennent naissance au travers des différentes formes d'expression.

Comme Fiedler identifie la forme avec le contenu, on doit en conclure qu'il nie tout développement historique, toute évolution en général. Fiedler ne nous indique pas, en effet, le **porteur** de la forme. Est-ce l'homme considéré abstraitement et soumis à des catégories à priori ou bien l'homme concret, déterminé psychologiquement et historiquement? Dans le premier cas, l'identité entre la forme et le contenu peut être soutenu et l'on peut même affirmer que c'est la forme qui détermine le contenu. Mais alors on exclut toute possibilité de développement. Même si l'on admettait qu'une forme perde son état originel pour une raison quelconque, puis qu'elle revienne à son premier état, on ne saurait dire qu'il s'est produit un développement de cette forme. Il s'agit de la simple répétition d'un état déjà existant. Par contre dans le deuxième cas, là où le porteur des formes est l'homme concret une telle identité de la forme et du contenu ne saurait être admise à priori. Ce dernier point soulève le problème de la conception immanente de l'histoire sur lequel nous reviendrons au cours de notre travail. —

Il semble que Fiedler ait parfaitement conscience que son identification de la forme avec le contenu exclut tout développement historique. Cette identité, dit-il, permet «l'accession impulsive à un état de clarté dans lequel l'homme en tant qu'individu disparaît, dans lequel l'homme comme tout être vivant n'existe qu'en tant qu'expression.» Il ne s'agit plus alors que «de la clarté où ne se trouve plus ni sujet connaissant ni objet connu, en dehors des formes d'expressions en voie de développement.» ¹⁾

Nous avons ici, sur un plan idéal, l'ultime conséquence de la théorie fiedliérienne de la connaissance. Mais Fiedler n'en a pas moins tiré des déductions immédiates sur le plan réel. Selon lui, entre l'activité productrice et l'activité connaissante, il n'y a ni différence ni opposition. L'une et l'autre trouvent leur unité dans les formes d'expression. Fiedler reconnaît que dans cette unité, une certaine relation réciproque existe entre les deux activités, dans ce sens que l'activité con-

¹⁾ op. cit., pp. 258 et 254

naissante y apparaît comme activité productrice et vice versa. Mais pourquoi Fiedler croit-il pouvoir en déduire qu'il n'y a donc pas de différence fondamentale entre l'art et la science? Une telle conciliation des oppositions est chez Fiedler purement arbitraire, car elle part d'un fondement erroné. Fiedler parle d'activité connaissante et d'activité productrice, mais sans leur assigner le moindre objet réel; il serait d'ailleurs fort en peine de le faire puisqu'il nie purement et simplement l'existence d'une réalité objective. « Si l'on est profondément convaincu que la connaissance d'une chose existante se développe dans la diversité de ce qu'on appelle les moyens d'expression, il faut en conséquence abandonner une fois pour toutes cet énorme préjugé disant que l'homme peut se trouver en face de quelque chose qui existe en soi... Cette opposition (entre l'activité connaissante et productrice) provient totalement de l'hypothèse de l'existence d'une matière réelle.»¹⁾

Après avoir montré que le monde visible était le seul apanage de l'activité artistique Fiedler, conséquent avec lui-même, en déduit que l'artiste ne saurait s'attacher qu'aux seules qualités visibles de l'objet qu'il entend représenter comme des matériaux dont il se sert. L'artiste ne peut avoir ainsi qu'une seule attitude: combattre dans la matière toutes ses qualités, hormis la visibilité. « La matière est pour ainsi dire contrainte de se nier elle-même dans la mesure où elle n'est utilisée que pour exprimer quelque chose d'aussi immatériel que la forme d'une chose en soi telle qu'elle se présente au sens visuel.»²⁾ Nous retrouvons le même raisonnement à propos de la matière spirituelle.

Comme seule l'activité artistique crée le monde par et pour la conscience artistique, toute matière « qui constitue une possession spirituelle de l'homme ou qui a déjà été soumise à un processus spirituel, ne peut constituer une matière artistique. Car l'art est lui-même un procès par lequel le domaine spirituel de l'homme s'enrichit directement.»³⁾

Le jugement que Fiedler porte sur les oeuvres d'art est naturellement déterminé par sa conception du rôle de la matière: « L'activité artistique s'avérera saine et véritablement artistique lorsque tous les procédés de l'artiste pourront être ramenés à la même source, la perception visuelle; lorsque tout le processus artistique se révélera comme une perception visuelle qui n'aura pas été le seul fait des yeux mais de l'homme total agissant.»⁴⁾

Ainsi, pour Fiedler l'unique tâche que puisse avoir l'artiste, tâche absolument autonome, consiste dans la réalisation de la visibilité. Il croit

¹⁾ Erstes Bruchstück (premier fragment), *Schriften über Kunst*, t. II, p. 257, Munich 1914

²⁾ Erstes Bruchstück, p. 321

³⁾ *Schriften über Kunst*, II, Aphorisme 52

⁴⁾ Erstes Bruchstück, p. 324

même pouvoir expliquer la source de l'activité artistique par le caractère particulier de cette tâche. Ceci ressort nettement de la réponse que Fiedler fait à la question qu'est-ce qui pousse l'homme vers l'activité artistique? «... Il y aura toujours des hommes qui dans la perception visuelle — qui semble leur révéler d'un coup le monde visible — ne verront qu'une indication, qu'une porte ouvrant sur un domaine de la visibilité accessible non plus à l'oeil mais seulement à une activité, créatrice d'un monde visible.»¹⁾

Cette explication nous amène au problème du développement de l'art. Fiedler demeure logique avec lui-même en tirant de ses prémisses que l'unique excitant du développement de l'art résulte des différences de valeur entre les talents des artistes. L'influence possible de la «force historique», telle qu'elle peut se manifester entre différentes oeuvres d'art, est minime par rapport à celle du talent artistique. Fiedler s'opposera naturellement à toute considération critique de style d'une oeuvre d'art telle qu'il était courant de le faire de son temps. Mais il s'oppose de même à toute considération historique qui prétenderait «expliquer» une oeuvre d'art. Il le déclare nettement dans un passage où il apparaît en outre, que l'artiste est, pour ainsi dire, indépendant de l'histoire concrète: «Si le spectateur porte son regard exclusivement sur une seule oeuvre d'art et s'il cherche à la pénétrer toujours plus profondément, il lui apparaîtra alors que la considération historique devient de plus en plus difficile et finalement impossible. Il lui sera toujours plus difficile de reconnaître les fils qui rattachent cette oeuvre au passé et à l'avenir. S'il descend enfin jusqu'au fond de l'individualité créatrice, il perdra totalement tout fil historique. Il lui apparaîtra alors que ce qui fait l'importance historique d'une oeuvre d'art, ce par quoi elle dépend des oeuvres du passé et qui est déterminant pour les oeuvres ultérieures, ce qui rend possible la comparaison avec les autres, ne représente qu'une infime partie superficielle et sans importance dans le contenu total de l'oeuvre...»²⁾ Fiedler écrit encore que «l'activité de l'artiste ne s'accomplit pas en dehors de la réalité mais constitue une modification de cette même réalité... L'artiste cherche à lui donner telle expression qui corresponde à son désir de clarté et de compréhension.»³⁾

Il semblerait par ces citations que Fiedler ne place pas l'artiste en dehors de la «réalité». Aussi importe-t-il de savoir quelle contenu Fiedler donne à cette dernière. La réalité de Fiedler n'a aucun rapport avec la réalité historique concrète, ce qu'il s'empresse d'ailleurs lui-même de préciser. «L'art ... n'habite pas les bas-fonds d'une réalité qui est celle de tous les hommes; il ne descend pas non plus d'une sphère fabuleuse pour affranchir les hommes de la réalité.»⁴⁾ Nous retrouvons ici

¹⁾ Erstes Bruchstück, t. II, p. 326

²⁾ Über die Beurteilung von Werken der bild. Kunst, I, p. 22

³⁾ Erstes Bruchstück, p. 329

⁴⁾ *ibid.*, p. 180

le seul principe que Fiedler attribue à l'art, celui de la «production de la réalité».

Cette affirmation d'une réalité artistique propre, ainsi que cette autre disant que la forme de l'oeuvre d'art est son seul contenu soulèvent inmanquablement cette question: comment, en général, les hommes parviennent-ils à la compréhension de l'art et de ses manifestations? La réponse donnée par Fiedler présente une importance capitale quant au rôle qu'il attribue à l'art comme facteur culturel et social. Cette réponse fixera, en outre, la possibilité ou l'impossibilité pour les non-artistes de conférer telle valeur à telle oeuvre d'art.

L'art, nous explique Fiedler, constitue une sorte de langage secret, accessible aux seuls initiés. «La conscience qui se développe dans l'oeuvre d'art et qui apparaît en elle n'existe que dans ce seul moment; ce n'est qu'à ce seul moment que l'oeuvre est pleinement vivante; ce n'est que dans ce seul moment et pour son seul auteur que l'oeuvre possède sa plus haute signification; et si dans le moment de sa naissance, l'oeuvre venait à disparaître sans laisser la moindre trace, elle n'en aurait pas moins accompli sa plus haute mission. Pris dans ce sens extrême chaque oeuvre d'art constitue quelque chose d'insaisissable.»¹⁾ Sans entrer plus avant dans le fond même de ces dernières idées de Fiedler, retenons-en pour l'instant qu'il semble considérer l'existence réelle des oeuvres d'art comme un fait de seconde importance. Fiedler y revient d'ailleurs dans un autre passage: «Il est, en premier lieu, indispensable d'avoir conscience des limites naturelles de la connaissance scientifique; l'activité artistique apparaîtra alors comme ce qu'elle représente réellement: un des moyens donné à l'homme de prendre possession du monde extérieur. On s'apercevra alors que ce qui est encore considéré comme le plus essentiel dans la production artistique, l'existence d'oeuvres d'art, ... passe à l'arrière-plan comme quelque chose d'accessoire.»²⁾

Nous avons là un exemple frappant des résultats auxquels Fiedler atteint par sa méthode qui finit par lui faire considérer comme accessoire ce qui précisément lui a permis d'élaborer ses théories: l'existence réelle d'oeuvres d'art.

Nous venons de voir que d'après Fiedler seuls les artistes et encore mieux l'auteur, peuvent comprendre entièrement une oeuvre d'art. On serait enclin à nier tout rôle culturel et social à un tel art ouvert seulement à quelques initiés. Fiedler, pourtant, ne conteste pas qu'il soit également donné aux autres hommes de le comprendre. Mais, ajoute-t-il, pour cela le spectateur profane doit regarder l'oeuvre d'art avec cette même indifférence érigée en postulat dans l'esthétique de Kant. Mais tandis que Kant aboutit à la conclusion que le goût n'est pas sujet à discussion, Fiedler parvient à un tout autre résultat. Nous avons

¹⁾ Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, p. 68

²⁾ Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, p. 41

vu au début de notre exposé que pour celui-ci, ce qui différencie l'art de la nature ne relève pas de l'esthétique mais de la théorie de la connaissance. L'art est par conséquent soumis à la raison. En effet, écrit Fiedler, ce qui apparaît dans l'art, c'est la raison comme faculté de représentation intuitive. (Verstand als Vermögen anschaulicher Vorstellungen.) «La faculté artistique est une faculté de la connaissance; l'activité artistique est une opération de la connaissance; le résultat artistique est un résultat de la connaissance.»¹⁾

Quant à l'histoire de l'art, elle représente pour Fiedler «la manifestation permanente du rapport particulier dans lequel se trouve l'homme avec le monde visible, par son activité artistique».²⁾ Ainsi donc l'oeuvre d'art devra être considérée uniquement comme la forme d'expression du monde visible. Fiedler ne nie certes pas qu'il y ait d'autres formes de considérations, mais il tient à souligner que celles-ci ne peuvent avoir qu'un caractère fortuit et secondaire puisque, d'après lui, l'art est absolument individuel jusque dans son effet et qu'il «n'a aucune relation avec les autres manifestations de l'esprit».

L'exposé des idées principales contenues dans le traité fondamental de Fiedler nous montre que les problèmes qu'il a traités sont les suivants:

- 1° L'activité artistique en général.
- 2° La relation entre l'artiste et le monde extérieur.
- 3° Le caractère essentiel de l'art.
- 4° Le développement historique de l'art.
- 5° Le jugement des oeuvres d'art.

Nous aurons maintenant à examiner la manière dont Fiedler applique sa théorie de l'art. Mais il ne nous a laissé aucun ouvrage consacré soit à une oeuvre particulière ou à une époque particulière de l'histoire de l'art. Aussi prendrons-nous son traité «Remarques sur l'essence et l'histoire de l'architecture»¹⁾ dans lequel se trouvent de nombreuses remarques intéressantes sur le problème du style ainsi que sur le jugement des oeuvres architecturales.

L'intérêt que Fiedler porte à l'architecture est surtout d'ordre théorique. De même qu'il avait cherché à saisir le caractère des arts

¹⁾ Über die Beurteilung von Werken der bildenden Kunst, p. 78. Ici encore il est intéressant de comparer ces conclusions avec celles de Viollet-Le-Duc (op. cit., p. 337: «Faire de l'architecture un art d'initiés, un art se renfermant dans certaines méthodes de convention que les profanes ne peuvent ni connaître ni comprendre, c'est, il est vrai, un moyen de conserver une sorte de monopole qui peut avoir ses avantages pour ceux qui en sont les possesseurs; mais n'est-il pas à craindre qu'un jour les initiés restent seuls en face de leurs mystères? . . . Les lois de l'architecture peuvent être comprises par tout le monde, c'est affaire de bon sens.» — M. Tietze, dans son livre sur la méthode de l'histoire de l'art (Leipzig, 1913, p. 276) rapporte deux exemples amusants à propos de la thèse soutenant que l'art ne saurait être compris que par les artistes. Il cite le mot de Voltaire: «Les artistes sont les juges compétents de l'art, il est vrai; mais ces juges sont tous corrompus». Et aussi cet exemple d'une critique d'artiste émise par un certain Restaut, qui disait: «Je ne l'aurais pas dessiné ainsi; donc cela ne vaut rien.»

²⁾ op. cit. p. 347

³⁾ Bemerkungen über Wesen u. Geschichte d. Baukunst, Schriften über Kunst, Munich 1914.

plastiques en général, il s'efforce ici d'atteindre à l'essence même de l'architecture. Pour Fiedler cette essence ne peut exister que dans une pure expression de la forme. «Ce n'est qu'à partir du moment où l'oeuvre architecturale est devenue la pure expression de la forme que le procès spirituel de la création s'y trouve achevé... Ce n'est qu'à ce moment qu'elle pourra, en tant qu'oeuvre d'art, se ranger parmi les contenus les plus élevés de l'esprit humain.»¹⁾ Nous connaissons déjà la thèse de Fiedler disant que la seule forme représente à la fois l'expression et le contenu d'une oeuvre d'art. Il s'ensuit, dans l'architecture, que la matière et la construction doivent être le plus possible dissimulées. «...Nous devons considérer la création (architectonique) comme un processus de la pensée dont le contenu est constitué par les formes architecturales elles-mêmes et dont le développement est caractérisé par le fait qu'au cours de la transformation de la forme, la matière et la construction s'effacent toujours davantage, tandis que la forme — qui relève de l'esprit — se développe jusqu'à avoir une existence de plus en plus indépendante.» Ou encore: «L'activité architectonique est un processus dont le but doit être de transformer la matière donnée en un produit toujours plus pur de l'esprit.»²⁾

Fiedler souligne cependant que la forme ne réside pas exclusivement dans l'esprit. Il reconnaît même le lien indissoluble qui attache la forme à la matière: «...La forme n'existe que dans la matière. Celle-ci représente pour l'esprit non seulement le moyen d'expression de la forme mais aussi la matière sans laquelle la forme ne pourrait apparaître.»³⁾ Il est curieux de constater que Fiedler, tout en reconnaissant que la matière constitue la base fondamentale de toute forme, ne considère jamais la matière comme telle, ni ses rapports avec la forme. Il ne voit dans cette dernière qu'une pure expression d'elle-même. Ainsi dans l'architecture, Fiedler ne prend en considération ni la matière dont se sert l'architecte, ni les plans, ni les proportions, ni les masses, etc. dont seul l'ensemble donne l'oeuvre architecturale. Fiedler souligne, au contraire, que la considération de tous ces éléments n'a qu'une importance secondaire pour la compréhension de l'essence d'une oeuvre comme de l'architecture en général.

Dans le traité qui nous occupe, Fiedler passe en revue les réalisations les plus importantes de l'architecture européenne depuis l'antiquité grecque. Il n'y a pas lieu ici de s'appesantir sur les jugements que porte Fiedler sur l'art grec et sur l'architecture des autres époques. Il nous semble plus important d'examiner la façon dont il considère les changements de style ainsi que les résultats auxquels le mènent ses jugements.

¹⁾ op. cit. p. 442

²⁾ ibid. p. 444

³⁾ ibid. p. 444

L'architecture grecque représente pour Fiedler l'architecture par excellence. Il serait impossible selon lui de pousser plus loin le développement des formes architecturales grecques dans lesquelles l'architecture a trouvé la solution la plus parfaite d'un de ses problèmes: toute oeuvre grecque lui semble éloignée de toute existence matérielle. Toute application nouvelle des formes grecques entraînerait inévitablement leur décadence. Selon Fiedler un développement de l'architecture n'est possible qu'avec l'apparition de nouvelles formes ou bien par une application des formes anciennes dans un sens nouveau. Il en serait ainsi par exemple pour la voûte et pour l'arc, formes architecturales déjà connues par les Grecs, qui furent appliquées dans un sens nouveau dans l'art roman et dans l'art gothique. Mais seul le roman marqua véritablement un progrès dans l'histoire de l'art architectural, car il ouvrit la possibilité d'une nouvelle construction artistique. Cependant cette possibilité n'eut pas de réalisation parfaite dans l'art roman. Le problème de la voûte n'y connut pas le développement qu'il promettait. Quant à l'art gothique, il fut encore plus incapable de poursuivre ce développement dans une voie artistique. «Alors que nous nous attendions à ce que les éléments formels de l'arc et de la voûte ainsi que la conception de l'espace basée sur eux, soient menés à une perfection artistique, nous rencontrons dans l'art gothique une singulière déviation de ces éléments formels. En effet l'art gothique répondit davantage à un besoin constructif qu'à un souci artistique. Si, dans le domaine de la technique, l'ogive constitue un progrès, elle ne représente pour l'art qu'une échappatoire.»¹⁾ La conclusion que tire Fiedler pour les architectes de son temps à la recherche d'un style, est que seul l'art roman peut leur fournir la base d'un développement artistique. —

Ce bref aperçu nous permet de reconnaître que Fiedler considère l'histoire des styles comme une histoire des formes (conformément d'ailleurs à ses principales thèses). L'histoire des styles est constituée par cette longue chaîne de traditions que sont les formes architecturales. Les unes disparaissent, d'autres reçoivent un nouveau sens. Il en est d'autres encore, des nouvelles, qui apparaissent. Cependant, notre auteur ne nous dit pas de quelle manière s'effectuent ces disparitions ou ces découvertes de formes architecturales. Il serait faux, toutefois, de voir dans cette lacune l'affirmation d'une histoire purement immanente des formes. Fiedler déclare, d'une part que la décadence ou l'épanouissement des formes et de l'art dépend de l'emploi des formes et de la valeur de la production artistique. Mais, d'autre part, il affirme que le développement de l'art subit l'influence de la théorie et de la philosophie de l'art, donc des facteurs étrangers à l'art. Le rapport existant entre ces facteurs et l'art se manifeste, selon Fiedler, plus particulièrement au cours des phases critiques de l'art. L'argumentation de Fiedler se ramène donc à ceci: l'art n'a qu'une seule mission, qu'un seul principe: la création

¹⁾ op. cit. p. 444

d'un monde visible. Du moment où l'art abandonne ce principe, il est sûr de périr si la philosophie ou la théorie de l'art ne viennent pas lui rappeler son principe fondamental qui seul peut lui insuffler un nouvel essor. L'art décadent (et seulement lui) subit, en outre, l'influence de l'idéologie générale de son époque.

«Les artistes n'ont pas à exprimer le contenu d'une époque c'est à eux plutôt de lui donner un contenu.»¹⁾

«L'homme extraordinaire, donc aussi l'artiste n'exprime pas tellement ce que l'on a coutume d'appeler le contenu d'une époque. Il donne, plutôt, grâce à l'originalité de son génie, un contenu nouveau à son époque et même aux temps à venir. L'artiste exprime la conception du monde et les connaissances nouvelles **qui lui sont propres** et il oblige les hommes à les faire leurs dans un temps plus ou moins long....»²⁾

«Si l'art de ce siècle joue un rôle aussi lamentable, cela vient exclusivement de ce qu'il n'est pas dominé par une nouvelle conception de la nature qui fasse époque.»³⁾

Nous verrons par la suite que cette thèse importante ne résiste pas à la confrontation avec la réalité historique. Ainsi on ne saurait contester que le siècle de Fiedler, le XIX^{ème} siècle, n'ait été entièrement dominé par une nouvelle conception de la nature. Mais on ne saurait contester non plus que malgré l'existence de cette conception, les arts ne connurent pas l'essor que l'on aurait été en droit d'attendre d'après la théorie de Fiedler. Pour soutenir sa thèse, celui-ci devrait donc être amené à nier ce qui fit la grandeur de son siècle.⁴⁾

L'étude critique de l'oeuvre de Fiedler nous montrera qu'une telle conclusion est en grande partie imputable à sa méthode que nous aurons maintenant à analyser. Avant d'aborder notre critique des théories de Fiedler, nous essaierons de résumer en 8 points les conclusions générales auxquelles il aboutit:

1. L'art est une faculté de la connaissance qui saisit le monde visible en le créant. En cela, l'art possède la même valeur que la science.

2. L'existence concrète des oeuvres d'art n'a qu'une importance relative par rapport à la faculté artistique.

3. L'oeuvre d'art est, en fait, strictement individuel et ne s'adresse qu'à un seul individu, son auteur. D'une manière générale, seuls les artistes peuvent véritablement comprendre les oeuvres d'art.

¹⁾ Aphorisme 74, II

²⁾ Aphorisme 71, II

³⁾ op. cit., p. 198

⁴⁾ A la thèse de Fiedler, soutenant l'influence (favorable) de la théorie de l'art sur la production artistique d'une époque, on peut opposer l'opinion de Schmarsow (Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Berlin und Leipzig 1905, p. 5): «La preuve que l'attitude esthétique consciente d'une époque n'exerce pas d'influence sur le développement concret de l'art découle déjà de ce fait qu'une époque ne saurait avoir qu'une seule attitude consciente, mais, au contraire, de nombreuses attitudes distinctes les unes des autres. Il suffit de jeter un regard sur notre époque pour s'en convaincre.» - Nous pouvons dire en outre, que la théorie de l'art ne saurait jamais influencer efficacement un art décadent déjà pour cette raison que jamais une théorie de l'art quelconque ne prit naissance avant qu'il n'y eut des oeuvres d'art exprimant ce que la théorie constatera à postériori. D'une façon générale, on peut dire que l'art est toujours en avance in concreto sur la théorie de l'art.

4. La forme d'une oeuvre d'art renferme en elle-même son expression et son contenu.

5. La création artistique est un processus unique et indivisible.

6. Le développement de l'art est exclusivement déterminé par la différenciation des talents.

7. L'art, quand il est florissant est indépendant de l'histoire concrète. Dans les périodes décadentes, seules les idées de ces époques exercent une influence sur la production artistique.

8. L'histoire des styles n'est que l'histoire des formes.

2. Partie critique.

Dans notre critique de l'oeuvre de Fiedler, nous nous attacherons tout particulièrement à rechercher si Fiedler a réellement découvert une méthode permettant 1: de trouver la solution du problème particulier de l'origine de l'activité artistique; 2: de saisir, voire, de résoudre les problèmes essentiels de l'histoire, de la théorie ou de la critique de l'art.

Nous avons vu que les considérations générales de Fiedler partent de l'examen du rapport de l'homme avec le monde extérieur. Cette question relève de la théorie de la connaissance. Nous sommes ainsi en droit de la caractériser comme une question d'ordre réaliste ou même matérialiste, d'autant plus que Fiedler parle d'un monde extérieur donné, indépendant de l'homme, n'émanant pas d'un dieu et ne contenant pas d'idées immanentes. On a pu noter que pour Fiedler la théorie de la connaissance n'embrasse pas que le domaine limité qui, au cours de l'histoire, s'est développé comme le domaine particulier de la connaissance, celui dans lequel l'intellect cherche à saisir le monde extérieur à l'aide de notions. Pour Fiedler la théorie de la connaissance embrasse également **toutes les facultés** de la connaissance de l'homme.

Cet «élargissement» du domaine de la théorie de la connaissance peut être considéré comme une donnée positive dont le développement efficace dépendra de la méthode avec laquelle Fiedler va assurer et expliquer l'unité des facultés de la connaissance, leurs relations et le rôle que leur incombe dans l'acte de la connaissance, autrement dit dans leurs rapports avec le monde extérieur. — Or, la théorie de Fiedler renferme des contradictions méthodologiques qui apparaissent dès que l'on dissocie les différentes phases de l'acte de la connaissance «unique et indivisible».

L'analyse de l'acte de la connaissance tel qu'il est considéré par Fiedler révèle les phases suivantes:

1: les sens transmettent **directement** à la conscience les qualités les plus générales des objets du monde extérieur. L'oeil p.ex. ne transmet tout d'abord que des impressions de couleur et de lumière.

2: par une certaine activité de l'homme, ces formes générales parviennent au centre de la conscience et s'y développent.

3: il arrive alors:

- a) que ces formes de conscience transmises directement par les sens sont, en partie, transformées ou bien demeurent intactes;
- b) que de nouvelles formes prennent naissance.

4: les nouvelles formes qui apparaissent n'existaient pas auparavant dans la conscience; elles ne sont pas identiques aux formes existant déjà dans la conscience et ne leur ressemblent également pas.

5: ces formes nouvellement créées ne peuvent achever leur développement qu'en s'extériorisant; elles doivent, par conséquent, devenir autonomes.

6: les formes extériorisées constituent dans leur ensemble un monde nécessairement différent de celui qui présida à l'acte de la connaissance.

Nous voyons donc que le monde extérieur concret impressionne et forme la conscience humaine qui, à son tour, se transforme grâce à une certaine activité de l'homme. Le résultat de ce processus de transformation qui renferme l'acte de la connaissance est donc que c'est la conscience qui crée l'être.

Parti d'une donnée réaliste, Fiedler aboutit à un résultat totalement idéaliste, après avoir appliqué une conception d'activisme sensualiste. Nous aurons donc à rechercher par quels moyens méthodologiques Fiedler parvient à cette conclusion si contradictoire.

Nous analyserons tout d'abord, le processus au cours duquel les premiers effets du monde extérieur se transforment dans l'homme grâce à l'activité de l'homme. Ce processus est-il vraiment, comme l'indique Fiedler, le premier à se manifester dans le rapport de l'homme avec le monde extérieur? N'est-il pas plutôt précédé lui-même d'un processus sans lequel cette transformation ne pourrait avoir lieu? N'y a-t-il pas lieu d'admettre que l'acte de la réception des effets du monde extérieur constitue par lui-même un processus conditionné par une série de facteurs intérieurs et extérieurs à l'homme dont l'existence n'est pas donnée à priori? Fiedler y fait d'ailleurs allusion lorsqu'il dit que les organes sensoriels par lesquels le monde extérieur agit sur l'homme subissent une spécialisation toujours plus accentuée. Cela implique, par conséquent, un développement des organes sensoriels.¹⁾ Nous ne pou-

¹⁾ Si l'on poursuivait cette idée-ce que Fiedler ne fait pas-on arriverait à un résultat qui pourrait s'inscrire dans la philosophie matérialiste. L'admission d'un développement des organes sensoriels jusqu'à la spécialisation suppose à l'origine l'existence d'organes peu différenciés, voire, d'un sens unique. Fiedler soutient par ailleurs l'hypothèse de l'existence, à l'origine, d'une matière unique que la différenciation de nos sens ne nous permet plus de reconnaître. Ceci implique donc que la matière (le monde extérieur) agit initialement sur les sens et il est, par conséquent permis d'admettre que la spécialisation des sens s'est effectuée sous l'action permanente du monde extérieur. Cf. Raphael, Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik, Paris 1934, p. 59 et ss.

vons poursuivre ici le développement historique qui aboutit à la différenciation des sens. Il nous est apparu cependant important de souligner l'existence de ce processus, confirmée implicitement par Fiedler, car, seule son analyse peut nous révéler l'essence de la faculté de la connaissance sensible. Sans cette analyse, nous ne pouvons relever dans l'acte de la connaissance que la seule **fonction** des sensations, indiquée par Fiedler.

L'examen de ce même processus montrerait en outre, que le rapport entre le monde extérieur et la conscience tel qu'il se développe dans la perception, ne peut être ni simple ni absolu. Il doit renfermer des tensions identiques ou simplement semblables à celles que connaît le processus de différenciation des sens.

L'hypothèse d'une spécialisation croissante des sens présuppose l'existence d'un sens originel unique qu'il reste à démontrer. Et cette démonstration ne pourrait se faire que par l'examen des sens dans leur état présent de spécialisation. Autrement dit: il faudrait poser la question à savoir si dans le degré actuel de leur développement les organes sensoriels ne contiennent chacun vraiment qu'une seule fonction et une seule qualité. N'en est-il pas plutôt ainsi que malgré sa spécialisation chaque organe sensoriel possède plusieurs fonctions et plusieurs qualités (dont l'une peut prévaloir sur les autres)? L'importance de cette question est d'autant plus grande que Fiedler établit, à la base de toute sa théorie, une échelle de valeurs des sens et attribue délibérément à chaque organe une seule fonction et une seule qualité.

Ainsi pour Fiedler l'oeil ne possède qu'une seule qualité: la couleur, la lumière. Comme nous l'avons vu dans l'exposé des théories de Fiedler, la création artistique dans les 3 arts plastiques trouve sa fin dans la visibilité en soi. S'il est exacte qu'en première instance l'oeil n'est sensible qu'à la lumière, il n'en est pas moins vrai que les éléments qui constituent l'acte de la vue et partant forment la perception, peuvent être très différents. La réaction de l'oeil sur les objets sera différente suivant la distance à laquelle ces objets se trouvent par rapport à l'oeil: la perception se fera selon les cas d'une manière successive ou simultanée. Si l'objet se trouve à ce point rapproché de l'oeil que celui-ci ne peut le «saisir» d'un seul coup, l'oeil le recomposera en allant successivement d'un point à l'autre. En d'autres termes: l'oeil ne parviendra à la connaissance de l'objet que par un «tâtonnement», par une fonction appartenant essentiellement au sens tactile. Ceci ne signifie en rien que la perception simultanée ne soit la fonction prédominante de l'oeil. Il n'en demeure pas moins que la fonction tactile de l'oeil existe réellement et son importance apparaît précisément lorsqu'on examine le rôle du sens visuel dans l'activité artistique. Nous reviendrons

sur ce point à propos de la théorie de Hildebrand qui repose essentiellement sur cette double fonction de l'oeil.¹⁾

Il découle de ce bref aperçu qui est loin d'épuiser le problème que Fiedler commence ses recherches sur l'acte de la connaissance à un point qui du point de vue méthodologique, n'est pas justifié. Fiedler accepte le moyen de la connaissance sans l'étudier et sans en analyser le caractère qui ne peut être — comme il l'a implicitement indiqué — que le résultat d'un procès historique. Il omet de considérer la première phase du processus de la réception du monde extérieur par les sens. Ces lacunes influent naturellement sur ses déductions ultérieures. Comme il ne procède pas à des recherches méthodiques sur le caractère des sens, du moyen de la connaissance, et qu'il se contente de les désigner comme résultat à posteriori, il est naturel que le caractère attribué aux perceptions par Fiedler s'en trouve altéré. Si la nature des sens est donnée à posteriori, il découle que le caractère donné aux perceptions par les qualités sensorielles doit également et logiquement être à posteriori. Mais s'il en était ainsi, les perceptions comme les sensations ne pourraient être considérées comme les éléments essentiels de l'être, puisque les facteurs qui transmettent les perceptions — les sens — ne sont eux-mêmes que le produit historique de l'adaptation du sujet (les organes sensoriels) à l'objet (le monde extérieur). Or, Fiedler aboutit, d'ailleurs indirectement, à donner, dans leur développement un caractère absolu aux perceptions.

Fiedler nous a montré jusqu'ici que les perceptions étaient constituées à priori par les sens, bien que ceux-ci aient été formés historiquement par l'action du monde extérieur. Qu'en est-il des perceptions? Elles pénètrent dans la conscience de l'homme sans quoi nous les ignorerions. A ce premier stade, les perceptions sont encore confuses. Leur clarification ne commence à se faire qu'au moment où l'une d'entre elles atteint le centre de la conscience où elle subit une complète transformation. Il est intéressant de noter que pour Fiedler la plus grande clarification de la perception ou du perçu ne saurait être obtenu par l'entrée successive de toutes les qualités sensibles de l'objet perçu dans la conscience. Il soutient au contraire, qu'une perception ne peut donner une représentation claire dans toutes ses parties que par le développement exclusif d'une seule qualité sensible jusqu'à son extériorisation.²⁾

¹⁾ L'unité du sens visuel et du sens tactile, les fonctions tactiles de l'oeil, trouvent une confirmation de leur existence dans le fait que l'expression linguistique de l'activité visuelle se confond, dans de nombreuses langues, avec telles expressions désignant une fonction concrète du sens tactile : ainsi, en allemand, les mots : *erfassen, wahrnehmen, reichen, ins Auge fassen, jemand, einen Blick zuwerfen, umarmen, abtasten*, etc., etc. en français : saisir, coup-d'oeil, embrasser, étendre, porter, jeter, parcourir, poser, tâtonner, etc., etc. en anglais : *cast the eyes on, run the eyes over, catch a sight, keep in sight, set one's eyes upon, bend one's looks upon* etc. etc.

²⁾ Aphorisme 122, *Schriften über Kunst* : «Ce serait une erreur de croire que des représentations issues de sens différents puissent donner une représentation d'ensemble; la confusion du début réside précisément dans leur réunion — la clarification exige leur division.»

Il y a lieu, cependant, de se demander, si c'est vraiment la perception première qui est transformée ou qui préside à cette transformation. La réponse à cette question présente une importance capitale. Car c'est en effet au cours de cette phase que Fiedler pouvait seulement expliquer comment les perceptions prennent, selon lui, un caractère absolu: soit, que la perception se transforme en un élément absolu, soit qu'il s'y substitue un élément absolu ou qu'il considère comme tel. En fait, c'est à cette dernière modalité qu'il s'est arrêté: « Dans le processus nécessaire pour qu'une perception ou représentation soit donnée, il est admis de distinguer le stade de la pré-perception et celui de la perception accomplie. (Perzeption und Apperzeption). L'entrée de l'image dans la périphérie de la conscience n'exclut pas une certaine imprécision. Cette image s'y trouve au milieu d'autres. Elle atteindra toute sa clarté et toute sa précision dans la **perception**, c. à. d. lorsqu'elle passera au foyer de la conscience, au véritable centre de l'attention. Ainsi nous sommes en possession d'une chose qui nous apparaîtra comme morte et sans valeur tant qu'elle ne sera pas pour nous l'occasion de développer notre vie sensible d'une façon multiple ou bien la matière de la pensée ou de la connaissance dans notre vie de l'esprit et de l'âme. Ces dernières manifestations dans lesquelles se développe notre vie consciente se rattachent sans aucun doute aux perceptions ou aux représentations: leur existence serait même tout à fait impossible sans ces dernières mais elle le serait également si elles ne les abandonnaient pas... »

Nous voyons donc que Fiedler ouvre un nouveau processus à partir du moment où les perceptions pénètrent au centre de la conscience. Fiedler ne l'analyse pas et ne nous fournit que ces deux indications:

1. Ce processus présuppose l'existence de perceptions.
2. Ce processus n'est possible qu'à condition que ces perceptions disparaissent.

Nous savons que le résultat de toute l'expérience sensible est l'extériorisation, c. à. d. la transmission au monde extérieur d'un facteur qui reste à définir. Mais d'autre part, il y a le phénomène de la transmission du monde extérieur à la conscience (par l'intermédiaire des perceptions sensibles). Il s'agit donc de deux processus d'orientation différente.

Une série de questions se pose, notamment: Quel est le facteur de l'extériorisation? Quel rapport existe entre les 2 processus? Comment Fiedler explique-t-il que le résultat de la connaissance sensible puisse constituer le monde extérieur alors que tout l'acte de la connaissance est déjà lui-même déclenché par le monde extérieur? En vérité, Fiedler ne nous donne aucune réponse.

Nous pensons que le nouveau facteur qui intervient dans le processus de l'extériorisation est constitué par les catégories esthétiques, par les éléments émotifs, sociologiques, religieux, etc. qui trouvent leur

origine dans l'organisme humain tout entier et qui se manifestent par réaction à une perception ou à un groupe de perceptions: ce que nous pouvons nommer les équivalents internes directs et indirects se rattachant aux perceptions. Ce sens interne possède une autonomie relative par rapport aux perceptions du seul fait que l'expérience sensible totale d'un organisme est toujours plus que la somme de ses parties. Mais il y a lieu de se demander si vis-à-vis du monde extérieur ce sens interne obéit à des lois de relations entièrement différentes — ce qui permettrait d'éliminer les parties (les qualités sensibles) en faveur de l'ensemble (l'organisme total de l'homme), comme l'a fait Fiedler. Mais ce dernier va encore plus loin. — Fiedler n'élimine pas seulement les parties en faveur de l'ensemble, mais l'ensemble lui-même. En d'autres termes: il établit une synthèse sans considérer la première opposition de la thèse et de l'antithèse. Fiedler passe **directement de la thèse à la synthèse**. Il pense que le processus de la constitution des formes peut s'accomplir en partant exclusivement du sens visuel (que Fiedler considère également comme un élément absolu) sans intervention passive ou active des éléments émotifs, esthétiques, etc. bref de ce que nous avons appelé les équivalents internes. Au lieu de cela, Fiedler fait intervenir ici une donnée métaphysique à laquelle il donne une valeur absolue de synthèse. Fiedler élimine donc le monde extérieur concret qui est à l'origine du sens intern, l'antithèse nécessaire qu'il a omise. Ainsi se trouve détruit le rapport réciproque existant entre le corps humain, partant les sens et le monde extérieur, — rapport que Fiedler avait lui-même noté au début.

Ce sens interne, parce qu'il embrasse l'ensemble de l'organisme humain, peut être considéré comme le sens global ou intégral à partir duquel les autres sens, tels que nous les distinguons aujourd'hui se sont développés. Mais cette différenciation ne fait pas disparaître ce sens global, qui continue à subsister, car la somme des parties (les différents sens) ne s'identifie pas avec l'ensemble de l'organisme humain. Ceci implique donc la nécessité d'une certaine relation plus ou moins directe entre le sens global et chacun des sens différenciés. Et c'est parce que Fiedler n'a pas établi cette relation qu'il aboutit à nier tout le développement historique. (Cf. page 131). Cette absence de méthode que nous venons de constater chez Fiedler à propos de son analyse du processus de la connaissance apparaît tout au long du développement de sa théorie, notamment dans ses jugements sur les styles et sur les oeuvres d'art.

Dans son essai sur l'essence de l'architecture, Fiedler établit le principe selon lequel la forme pure constituerait, sans rapport avec la forme constructive, le but de toute architecture véritable. Or, cette conception découle directement de ses recherches sur la théorie de la connaissance. Ici aussi, Fiedler a voulu atteindre directement la forme sans tenir compte de toutes les composantes du processus total. Le

jugement négatif qu'il porte sur l'art gothique provient des mêmes causes. Parce qu'il exclut du processus de la connaissance artistique tous les équivalents internes des perceptions, Fiedler néglige notamment le rôle actif de l'élément religieux sans lequel on ne peut saisir pleinement l'art gothique. C'est pour cette même raison que Fiedler est étranger à toute considération historique des oeuvres d'art, que leur compréhension « lui (à l'observateur d'une oeuvre d'art) devient finalement impossible » et « qu'il perd totalement son fil historique . . . lorsqu'il descend finalement jusqu'au fond de l'individualité créatrice ». Toute oeuvre d'art renferme toujours une multitude d'équivalents internes émanant de son auteur (sans qu'il en ait nécessairement conscience) et c'est parce que Fiedler ne les voit pas qu'il est dans l'incapacité de considérer une oeuvre d'art du point de vue historique.

On ne peut imputer qu'à un manque de méthode cette thèse plutôt surprenante de Fiedler selon laquelle il n'existe pas d'art en soi, mais seulement différents arts. Il est évident qu'en partant d'une telle conception, l'analyse fiedliérienne du processus de la connaissance artistique ne saurait conduire à l'unité des différents domaines artistiques. Cette thèse apparaît comme une affirmation subjective de l'auteur en contradiction évidente avec le caractère historique de la faculté artistique. Non seulement Fiedler donne un caractère à priori à la faculté artistique mais encore à l'activité artistique elle-même, ce qui est une négation de la réalité historique. « Les recherches ethnologiques sur l'art ont démontré, quelles que soient les divergences de détail qui peuvent encore subsister, que l'activité artistique, aux stades primitifs de la culture, n'a jamais existé pour elle-même. Les créations de ces époques, loin de représenter de pures oeuvres d'art, ont leur origine dans des motifs pratiques, didactiques, érotiques, superstitieux, etc. . . »¹⁾ En assignant un but purement artistique à l'art, Fiedler montre qu'il ne peut se dégager de l'esprit du XIX^{ème} siècle.

Si l'on se rappelle d'autre part que Fiedler n'attache qu'une importance secondaire à l'existence des oeuvres d'art pour le développement de la connaissance et de l'activité artistique, il apparaît qu'il ne fait ainsi que répéter la même erreur commise à propos du processus de la connaissance: la substitution d'un facteur métaphysique à la réalité objective qui est à l'origine de la connaissance. On s'explique mal que Fiedler ait attribué, avant même d'avoir terminé ses recherches sur la faculté artistique, une importance si faible aux oeuvres d'art dont seule l'existence rendit possibles ces mêmes recherches.

Nous pensons que ces quelques exemples, qui pourraient être multipliés, suffisent à démontrer l'insuffisance de méthode chez Fiedler. Au début de cette partie nous avons posé cette question: Fiedler a-t-il découvert une méthode scientifique permettant

¹⁾ Tietze: Die Methode der Kunstwissenschaft, p. 9.

1^o — de trouver la solution du problème particulier de la source de l'activité artistique;

2^o — de saisir, voire de résoudre les problèmes essentiels de l'histoire, de la théorie ou de la critique de l'art?

A cette question nous ne pouvons répondre que par la négative. Il serait faux, toutefois, de considérer cette carence comme une faiblesse particulière de Fiedler. Nous montrerons dans la dernière partie de ce travail que son oeuvre reflète, en effet, parfaitement la situation historique déterminée dans laquelle se trouvaient les artistes et les savants de la bourgeoisie de son époque.

CHAPITRE V.

1. LA THÉORIE DE HILDEBRAND.

Il est d'usage de considérer toujours la théorie de Hildebrand dans ses rapports avec celle de Fiedler et cela peut certainement se justifier. Il est incontestable que les idées des deux amis se rencontrent très souvent. Mais c'est non moins un fait que leurs méthodes diffèrent essentiellement. Nous nous bornerons donc à l'exposé et à l'examen de la méthode propre de Hildebrand sans insister autrement sur la ressemblance des résultats obtenus par l'un et par l'autre.

Hildebrand se pose comme problème de rechercher le rapport existant entre la forme et l'apparence, et ses conséquences pour la représentation artistique. Nous trouvons dans son introduction au **Problème de la forme**,¹⁾ les lignes générales de sa méthode d'analyse. La première question qui s'impose à lui est la suivante: «Les apparences ont-elles toutes la même valeur? Comment peut-on mesurer leur valeur?»²⁾ Hildebrand nous propose les prémisses suivantes:

1^o «On peut avancer sans autre forme de procès que notre rapport avec le monde extérieur, dans la mesure où il existe pour l'oeil, est basé sur notre connaissance et notre représentation de l'espace et de la forme... La représentation spatiale en général, et la représentation de la forme — en tant que représentation de l'espace limité en particulier — doivent être considérées comme le contenu essentiel ou la réalité essentielle des choses.»³⁾

2^o ... Toutes les apparences ne sont que les images expressives de notre représentation spatiale...⁴⁾

¹⁾ Adolf Hildebrand, *das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1ère éd. 1893, Strasbourg, 3ème et 4ème éd. 1918.

²⁾ *op. cit.* p. 1.

³⁾ *op. cit.* Introduction, p. 1

⁴⁾ *ibid.* p. 2

3^o «La représentation de la forme est un résultat que nous obtenons par la comparaison des modes d'apparences et dans lequel le nécessaire se trouve déjà séparé du fortuit. Elle n'est donc pas une simple perception, mais une transformation de perceptions effectuée d'un point de vue déterminé.»¹⁾

4^o «Le besoin d'une expression claire pour l'espace et pour la forme dans l'apparence conduit l'artiste à un genre de représentation déterminé.»²⁾

Ces quatre prémisses renferment les problèmes principaux que Hildebrand entend résoudre dans son ouvrage.

Il débute par l'analyse des actes de la perception et de leur transformation en représentations artistiques, c. à. d. en représentations de l'espace et de la forme. Hildebrand, tout comme Fiedler, situe l'élément spécifiquement artistique dans le rapport de l'objet avec l'acte de la vue. Pour lui, l'acte de la vue, la perception optique, est la condition première de toute activité artistique. Mais à l'encontre de Fiedler, il distingue deux fonctions différentes dans l'acte de la vue: la vision simultanée et la vision successive ou tâtonnement visuel. De ce fait, Hildebrand distingue également deux résultats. Dans le cas de la vision simultanée, on obtient une image à deux dimensions, autrement dit une image par plans. (Flächenbild).

Le tâtonnement visuel, par contre, fournit la connaissance de la forme à trois dimensions par une représentation de mouvement: l'oeil additionne les différents points perçus les uns après les autres. (Bewegungsbild).

L'image par plans ou vision simultanée donne naissance à des représentations et à des impressions visuelles. Seul, le tâtonnement visuel ou vision successive fournit la matière des représentations de mouvement, partant, de la **vue et de la représentation de la forme**.

Hildebrand montre par ailleurs qu'il existe un rapport constant entre ces deux fonctions de l'oeil. Et c'est précisément l'étude du caractère de ce rapport, fait remarquer Hildebrand, qui nous mène à la connaissance véritable de l'activité artistique. Elle nous montre ce qui distingue essentiellement l'activité du peintre de celle du sculpteur. Selon qu'il part de la pure impression visuelle ou de la pure représentation de mouvement, l'artiste aboutira à des résultats nécessairement différents. Ces résultats ont certes ceci de commun qu'ils constituent tous les deux une abstraction, mais le contenu de ces deux représentations abstraites est essentiellement différent. Hildebrand montre que toute impression simultanée renferme d'une manière latente des représentations de mouvement déclenchées par «certains éléments de l'apparence (Erscheinung)». Hildebrand en déduit ce qui suit: «Si l'on donne libre cours à ces représentations latentes, les premières impressions visuelles simul-

¹⁾ ibid. p. 2

²⁾ ibid. p. 4

tanées deviennent des guides et se transforment en représentations de mouvement... Dans la mesure où dans la vision simultanée les impressions visuelles nous donnent de l'objet une image à deux dimensions et où nous ne considérons, dans l'impression d'ensemble, que des lignes sans perspective et des impressions par plans, parallèles au plan de notre image visuelle, — dans cette mesure les incitations de l'oeil à se mouvoir fournissent en même temps la juste image géométrique de ce mouvement à deux dimensions. Cependant cette image par plans ne contient pas l'image géométrique de la troisième dimension qui établit les différences de profondeur. Elle ne constitue qu'une indication pour la représentation de la profondeur, car, dans la perspective chaque ligne se trouve raccourcie (voire éventuellement réduite à un point).»¹⁾ Mais si l'artiste part de la vision successive les mouvements de l'oeil engendrent «inconsciemment» des représentations visuelles. Celles-ci, cependant, n'embrassent ni la couleur, ni la lumière, ni l'ombre, etc. Elles ne «font qu'illustrer les mouvements de l'oeil.» «...ici nous considérons la troisième dimension, le rapport entre les positions des plans, comme une ligne qui marque un mouvement. En changeant de place, nous avons la possibilité d'examiner de profil le rapport entre toutes les positions. Les représentations de ces mouvements constituent précisément les facteurs essentiels de notre connaissance de la forme plastique.»²⁾

Une telle connaissance de la forme plastique ne saurait, toutefois, fournir une image unitaire à notre représentation puisque la troisième dimension n'est introduite que par les représentations de mouvement successives. Hildebrand conclut donc que nous ne pouvons obtenir une image unitaire à trois dimensions que par la vision simultanée, la seule qui puisse nous conduire à une conception unitaire de la forme dans le sens de l'acte de la perception et de la représentation.

Ainsi le processus de la perception, tel que le conçoit Hildebrand, renferme toujours des représentations encore qu'elles se forment «inconsciemment». Ces représentations ne possèdent pas toutes le même degré de clarté. Cependant, les deux modes de perception ont ceci de commun qu'ils sont incapables, l'un comme l'autre, d'engendrer une représentation claire de la profondeur. La représentation de la troisième dimension ne peut en effet être obtenue que d'une manière successive, non-unitaire, ou bien par approximation, et dans ce cas la lumière, la couleur, etc. se trouvent éliminés.

Tout ce que nous savons jusqu'ici du rapport existant entre ces deux modes de perception, c'est qu'ils concernent le même objet. Dans quelle mesure ce rapport est-il déterminé ou indéterminé? Hildebrand considère les signes caractéristiques de l'apparence comme les équivalents de la représentation de la forme. Mais le manque de clarté que

¹⁾ op. cit., p. 8 et 9

²⁾ op. cit., p. 9

présentent ces signes provient de ce qu'en général les représentations de la forme ne prennent naissance chez l'homme que d'une manière inconsciente et mécanique, autrement dit, l'homme ignore généralement le rapport existant entre la représentation visuelle et la représentation de mouvement dont la combinaison lui fournit la représentation plastique. La raison de cette ignorance vient, selon Hildebrand, de ce que «le contrôle de ce rapport ne peut être opéré que dans la présentation artistique elle-même; c'est à ce moment que les représentations deviennent perceptibles et que nous pouvons vérifier si nous réagissons directement sous l'impression qu'exerce la présentation.»¹⁾

Selon Hildebrand, l'unité de la représentation de la forme et des impressions visuelles ne se trouve réalisée qu'au travers de l'activité artistique ou plus exactement dans l'oeuvre d'art une fois achevée. Nous verrons que par la suite Hildebrand voit précisément dans la réalisation de cette unité la valeur et le caractère essentiel de l'art.

Hildebrand interrompt son analyse du rapport entre les représentations visuelles et les représentations de mouvement, pour examiner sur la base de ses premières conclusions en quoi l'activité du peintre se distingue de celle du sculpteur. Selon lui, le sculpteur part en premier lieu des représentations de mouvement qu'il obtient, d'une part, directement du mouvement de l'oeil lui-même, d'autre part, de ses impressions visuelles. Le sculpteur exprime ses représentations de mouvement (sa «matière spirituelle») directement dans une matière réelle. Une fois concrètement réalisées, ces représentations lui fournissent une nouvelle impression visuelle qui engendra à son tour une représentation par plans. Et c'est finalement au travers de cette dernière que les premières représentations de mouvement se transformeront en représentations unitaires de la forme. «Le sculpteur crée ainsi indirectement une impression visuelle ou apparence unitaire.»²⁾ L'essentiel pour le sculpteur est donc que cette image par plans unitaire possède la force d'expression maximum pour la forme. En d'autres termes, la tâche du sculpteur consiste à créer une image expressive de la forme en tant qu'apparence unitaire, qui soit parfaitement claire.

Le point de départ du peintre réside, au contraire, dans les représentations visuelles qu'il exprime directement sur la surface de sa toile. Il crée ainsi une unité au sens de l'image par plans. La tâche consiste à transmettre au spectateur à l'aide de cette image par plans, une pleine représentation de la forme de l'objet. Il doit par conséquent rechercher dans les impressions visuelles toutes leurs forces plastiques.

Pour le sculpteur comme pour le peintre il s'agit donc «d'une mise en rapport réciproque des représentations visuelles et des représentations de la forme. La seule différence réside en ce que le peintre réalise une

¹⁾ op. cit. p. 12

²⁾ op. cit. p. 13

représentation visuelle en rapport avec la représentation de la forme, tandis que le sculpteur crée une représentation de la forme en rapport avec une impression visuelle.»¹⁾

Cette mise en rapport des deux genres de représentations ne peut s'effectuer d'une manière arbitraire encore que chaque artiste possède naturellement une marge individuelle de liberté dans les possibilités de présentation. Il ne peut s'agir que d'un rapport fondé sur des lois (gesetzmässig). Celui-ci résulte de ce fait que «la représentation de la forme de la nature en tant que produit des images par plans unitaires... repose sur un échange infini d'expériences entre les représentations visuelles et les représentations de mouvement. C'est cet échange qui **inconsciemment** a conduit à un système de lois dans la mesure où, chez tous les hommes, une certaine représentation de la forme devient la conséquence nécessaire d'une impression visuelle déterminée.»²⁾

Ou, en d'autres termes: «L'homme... n'est nullement en état de faire entièrement abstraction de ses représentations parce qu'elles font précisément partie de sa perception visuelle.»³⁾

Retenons que Hildebrand fait ici état d'un rapport fondé sur des lois entre les deux genres de représentations, qui — bien qu'il soit essentiellement de nature historique — existe indépendamment et précède l'unité des deux genres de représentations dans l'activité artistique. «Ce rapport fondé sur des lois n'existe que pour la représentation et n'est perceptible qu'en cette dernière. Seule notre sensation peut nous indiquer si la représentation de la forme réagit arbitrairement ou non. Cette Gesetzmässigkeit (conformité à la loi) se manifeste chez chaque spectateur comme une activité vitale évidente mais n'entre pas dans sa conscience.»⁴⁾

Dans sa recherche du rapport entre les impressions visuelles et les représentations de mouvement, Hildebrand distingue deux nouveaux facteurs de la représentation de la forme, qu'il développe en rapport avec l'objet de la perception. Ce dernier possède toujours deux qualités que Hildebrand définit

1^o comme la forme-existence (Daseinsform)

2^o comme la forme-effet (Wirkungsform).

La forme-existence est ce facteur de l'apparence qui dépend uniquement de l'objet; elle constitue une des nombreuses qualités de l'objet. La forme-effet, par contre, ne se rapporte à l'objet que dans la mesure où celui-ci apparaît dans l'image optique. Elle est toujours «le produit de l'objet d'une part; et d'autre part de l'éclairage, de son entourage et du point d'observation variable.»⁵⁾

¹⁾ op. cit., p. 14

²⁾ Ibid.

³⁾ op. cit. p. 26

⁴⁾ op. cit. p. 15

⁵⁾ op. cit., p. 17

Nous reconnaissons la forme-existence **directement** par le mouvement de l'oeil et indirectement en l'abstrayant des impressions visuelles. Toute impression visuelle étant basée sur l'impression d'ensemble d'un objet et toute impression d'ensemble résultant de l'effet global produit par tous les éléments de l'apparence, Hildebrand en déduit une nouvelle détermination de la forme-existence: la forme-existence est en rapport constant et déterminé avec la forme-effet, car la connaissance que nous offre l'impression d'ensemble d'une apparence est conditionnée par les rapports réciproques existant entre les différents éléments de l'apparence. Hildebrand donne à ce propos l'exemple suivant: Il suffit de regarder un doigt, pour avoir une impression des rapports existant entre ses différents éléments. Si l'on examine ensuite la main elle-même, le doigt nous apparaît dans ses rapports avec la main et l'on obtient une nouvelle impression de ces rapports. En poursuivant l'examen, notre impression se modifiera successivement selon que l'on passera du rapport de la main au bras, du bras à l'épaule, etc. La forme-existence du doigt reste la même, mais, précise Hildebrand, «son rôle-effet dans l'apparence se modifie. En tant que forme-effet, la forme-existence reçoit un accent qu'elle ne saurait obtenir par elle-même. Ainsi la forme-existence se dissocie en rapports-effet et en valeurs-effet. La représentation de l'objet devient donc une représentation de valeurs-effet qui ne peuvent exister que dans l'unité donnée.» ¹⁾

On a pu remarquer que Hildebrand a divisé l'objet de ses recherches en deux parties antithétiques qu'il concilie ensuite dans une unité supérieure. Il distingue notamment dans la perception, la perception successive et la perception simultanée. La représentation de la forme qui en résulte contient l'unité de ces deux modes de perception comme rapport fondé sur des lois s'y trouvant à l'état latent. Ce n'est que dans la présentation que se réalisera l'unité des deux modes de perception et que celle-ci pourra y être reconnue.

La représentation de la forme suppose l'existence de quelque chose: l'objet. La perception dissocie cet objet en éléments opposés, la forme-existence et la forme-effet. Dans leur rapport déterminé, ces formes deviennent des valeurs de forme. La tâche de l'artiste consiste précisément à réaliser l'unité de ce rapport de telle manière que la forme-existence apparaisse comme forme-effet.

Cette tâche peut être résolue différemment. Comme le fait remarquer Hildebrand, par le simple groupement des objets, l'artiste peut déjà accentuer à son gré l'effet des valeurs de forme. Ainsi, la valeur d'une certaine forme-existence peut être soit complètement faussée (comme dans les illusions d'optique), soit ne pas être accentuée ou bien l'être exagérément, etc. La forme-effet ou, plus exactement, l'accent-effet, s'en trouvera chaque fois modifié. Hildebrand distingue à ce sujet

¹⁾ op. cit., pp. 18-19

un accent normal ou typique, un accent exceptionnel ou fortuit. Pour Hildebrand une oeuvre d'art n'a de valeur que si elle possède des accents-effet typiques et normaux. En d'autres termes, l'oeuvre d'art aura une valeur d'autant plus grande que l'artiste disposera la forme-existence dans telles situations qui lui conféreront de nouveaux accents-effet **normaux**. Sa valeur sera d'autant plus faible que l'accent-effet sera fortuit et se trouvera en contradiction avec notre représentation empirique commune de la forme-existence.

Hildebrand suppose que tout homme possède certaines représentations déterminées se rapportant aux accents-effet de la forme-existence. La représentation de la forme se trouve par là élargie quant à son contenu. Celui-ci n'existait jusqu'à présent que dans la forme-existence et dans la forme-effet, autrement dit, d'une manière purement formelle. Cette considération de la forme-existence et de la forme-effet laisse néanmoins subsister des divergences fondamentales, « car la forme-effet embrasse également le rapport d'une représentation de la forme avec une impression visuelle déterminée. La forme-effet constitue ainsi le point de départ d'une représentation de la forme qui conserve une impression visuelle déterminée. La représentation de la forme-existence n'est, par contre, qu'un résultat purement formel et elle se trouve détachée de toute impression visuelle.»¹⁾ Le contenu de la représentation de la forme, issue de l'apparence, joue, selon Hildebrand, « le rôle-effet spatial » de l'apparence tandis que l'apparence elle-même est définie comme « l'expression de la nature spatiale et plastique.»²⁾

Cette définition correspond au second point de notre premier énoncé disant qu'il faut concevoir « la représentation de l'espace en général, et la représentation de la forme — en tant que représentation de l'espace limité, en particulier, — comme le contenu fondamental ou la réalité essentielle des choses ». Cette thèse interviendra notamment dans la détermination de la tâche de l'artiste et nous aurons ainsi l'occasion d'y revenir.

Identifier la forme-effet de la forme-existence avec la réalité des choses dans la création artistique répond chez Hildebrand aux raisons suivantes. Dans l'oeuvre d'art (par opposition à la connaissance scientifique), la forme-existence n'existe et ne peut exister qu'en tant que réalité-effet. La forme-existence ne peut, cependant, apparaître comme réalité-effet que si l'artiste représente les conditions qui « produisent d'une manière positive la valeur-effet nécessaire à notre représentation.»³⁾ « Pour donner à la forme-existence sa valeur-effet nous (les artistes) devons établir la situation d'ensemble (de notre oeuvre) d'après notre expérience des conditions-effet.»⁴⁾ Mais il importe d'examiner ce

¹⁾ op. cit., p. 134

²⁾ op. cit., p. 21

³⁾ op. cit., p. 24

⁴⁾ op. cit., p. 24

que Hildebrand entend par « expérience des conditions-effet ». Il est à remarquer que Hildebrand ne désigne nullement par là — contrairement à ce que l'on s'attendait — la connaissance d'une situation historique donnée. Il ne s'agit pas de telles conditions concrètes de la forme-existence. Hildebrand déclare n'attacher que peu d'importance à la manière dont se constitue la représentation de la forme-existence. Il la désigne simplement comme « la représentation d'un fait, »¹⁾ et se contente de nous donner les quelques indications suivantes quant à son développement. La perception successive et les représentations de la forme-existence auxquelles elle donne naissance consistent en représentations de mouvement et s'identifient avec les représentations plastiques. La connaissance de la forme-existence peut seulement être atteinte par la perception successive. Dans la perception simultanée, cette forme-existence ne peut être reconnue que par raisonnement. « Dans ce dernier cas, l'image par plans et sa forme-effet ne constituent qu'un moyen et ne présentent aucune importance en elles-mêmes. Il serait donc faux de confronter... la forme-effet, comme cas isolé de perception, avec la forme-existence comme résultat propre de la représentation. La forme-effet n'est certes pas le seul genre de perception pour la forme-existence, pas plus que la représentation de la forme-existence n'est le résultat propre de la représentation de la forme-effet. »²⁾

Nous avons vu que la forme-effet renferme le rapport d'une représentation de la forme avec une impression visuelle, — ce qui n'était pas le cas pour la représentation de la forme-existence. C'est seulement dans la présentation artistique que la forme-effet est l'équation de la forme-existence. En d'autres termes, « l'impression visuelle comme image constitue l'équation de la forme. »³⁾ Selon Hildebrand, l'activité artistique ne commence qu'avec cette équation, « la mise en valeur artistique de la forme s'effectue en fonction de cette équation. »⁴⁾ Ceci n'implique pourtant pas, comme nous aurons à l'examiner, que la représentation spatiale et la représentation de la forme, qui, dans cette équation, parviennent à une unité, s'identifient avec « la réalité essentielle des choses. »

Dans la représentation de la forme, réalisée par l'artiste dans son oeuvre, l'essentiel est selon Hildebrand qu'elle conserve les valeurs spatiales de l'impression. Celles-ci « ne peuvent être réalisées qu'en raison des rapports individuelles de grandeurs. »⁵⁾ La représentation de la forme se distingue ainsi d'une manière fondamentale de la perception directe et des images de la mémoire. Il s'agit pour l'artiste de concrétiser ses représentations abstraites et de créer une image unitaire de représentations pour le spectateur.

¹⁾ op. cit., p. 133

²⁾ op. cit., p. 134

³⁾ op. cit., p. 135

⁴⁾ op. cit., p. 135

⁵⁾ op. cit., p. 23

Après avoir exposé en premier lieu les idées de Hildebrand sur le rapport entre la représentation de la forme et l'objet, nous examinerons maintenant sa conception de la nature comme espace total.

Toute oeuvre d'art véritable exprime nécessairement la totalité de l'espace. «Il s'agit, écrit Hildebrand, de bâtir un espace total avec des objets, de créer, pour ainsi dire, une structure de mouvement qui, bien que divisée, mette pourtant en lumière un volume d'ensemble continu.»¹⁾ Mais les objets jouent ici un double rôle. Ils constituent un élément nécessaire à la construction de l'espace total. En même temps, ils sont, en qualité d'éléments constructifs, accentués comme objets isolés — puisque tout objet remplit une fonction spatiale déterminée dans l'oeuvre d'art considérée comme espace total.

Hildebrand désigne par «valeur spatiale de l'apparence» le produit de cette double fonction des objets. Il fait remarquer, en outre, que celle-ci présente un caractère antithétique. Toute apparence spatiale est en elle-même le produit de différents éléments tels que, par exemple, la couleur locale, l'objet considéré comme forme-existence, comme source d'éclairage, etc. dont l'oeuvre d'art constitue l'unité. Cette unité ne peut être obtenue, selon Hildebrand, qu'au travers d'une impression visuelle (image par plans) qui provoquera chez le spectateur des représentations de mouvement grâce auxquelles celui-ci saisira la troisième dimension, la profondeur de l'oeuvre d'art. La représentation de la profondeur et la représentation visuelle des formes réelles seront d'autant plus unitaires et plus claires que les incitations à la représentation de mouvement seront plus vives et plus apparentes dans l'image par plans. Il s'agit pour l'artiste, dit Hildebrand, d'accentuer toujours plus l'opposition entre l'effet de plan de l'objet et la représentation générale de la profondeur. Ainsi, l'artiste parvient «à une représentation simple d'un volume, à celle d'un plan, représentation qu'il poursuivra alors dans le sens de la troisième dimension... Que l'on imagine une figure placée parallèlement entre deux parois de verre parallèles qu'elle touche par ses points extrêmes... D'une part, vue de face, à travers la première paroi de verre, la figure s'unifie en une série unitaire de plans qui laisse subsister toute sa clarté; d'autre part, la conception du volume de la figure — qui, en lui-même, est complexe —, est considérablement simplifiée par la considération d'un volume simple tel le volume total occupé par la figure entre les deux parois de verre... La figure vit pour ainsi dire dans une série de plans parallèles de même échelle de profondeur... Ses points extrêmes touchant les parois de verre, présentent encore un plan commun, même si l'on fait abstraction de ces parois. Ce mode de représentation est donc basé sur la conception d'un objet considéré comme une série de plans parallèles de même échelle de profondeur.»²⁾

¹⁾ op. cit., p. 31

²⁾ op. cit., p. 58

Nous avons là le résultat essentiel des recherches de Hildebrand d'où seront tirées les conclusions de son ouvrage. Hildebrand y voit «le produit nécessaire du rapport entre notre représentation à trois dimensions et notre impression visuelle unitaire.»¹⁾ «Tout volume d'ensemble d'une image, écrit-il, consiste en une série plus ou moins grande de plans parallèles imaginaires qui s'unifient à nouveau dans une apparence de profondeur unitaire.»²⁾

C'est à propos de ces représentations que Hildebrand emploie cette expression devenue célèbre: la «représentation de relief» ou «conception de relief». (Reliefvorstellung, Reliefauffassung). Hildebrand nous explique que l'artiste se représente l'espace visuellement et développe sa représentation en l'orientant vers la troisième dimension mais en partant de lui-même. Quant au spectateur, dit Hildebrand, il lira également la profondeur en allant du premier à l'arrière plan. En réalisant sa représentation de relief, l'artiste est certain d'établir un «rapport nettement déterminé entre le spectateur et la nature».³⁾ Ce n'est, écrit Hildebrand, que dans la conception de relief que le rapport des deux dimensions avec la troisième, celle de la profondeur, est éclairci d'une manière unitaire. Cette conception artistique de l'espace s'oppose à la conception ordinaire de l'espace réel. La première caractérise le rapport entre l'artiste et la nature.

Après avoir analysé la forme comme expression de l'espace, et l'apparence comme expression de la représentation de l'espace, Hildebrand passe aux représentations qui se rapportent à la forme en tant qu'effet d'une cause. Hildebrand fait remarquer que ces dernières représentations n'atteignent pas pour l'art la même importance que les représentations spatiales. Il distingue dans les représentations de la forme, expression de la fonction

a) la représentation de la matière dans la mesure où celle-ci conditionne la forme

b) la représentation d'un motif, d'une action.

Dans les deux cas, il s'agit de représentations de la forme comme expression et résultat de conditions qui peuvent être de nature durable ou momentanée. Si l'on se représente la cause d'une apparence, soit comme action ou comme résultat d'une condition matérielle ou mécanique, etc., on confère à l'apparence, outre sa réalité objective, un passé, un présent ou un avenir: donc une détermination temporelle. Ces représentations qui se développent suivant le caractère de l'apparence font partie de celle-ci, puisque nous les concevons comme ses causes. Le processus s'accomplit, selon Hildebrand, de la manière suivante: une modification de la nature amène des modifications de l'apparence et ce sont ces modifications que nous retenons comme caractéristiques du processus. La per-

¹⁾ op. cit., p. 59

²⁾ Ibid.

³⁾ op. cit., p. 60

ception de la modification déclenche la représentation du processus que nous ressentons en nous-mêmes, en raison de l'«Einfühlung» (sympathie symbolique; ce terme, bien qu'il n'ait pas été employé par Hildebrand, définit cependant parfaitement sa pensée). De même reconnaissons-nous les nouvelles apparences par déductions analogiques tirées de notre sentiment corporel qui est le facteur essentiel de l'Einfühlung. C'est ainsi, dit-il, que se forme «un capital de caractéristiques de la fonction dont la clarté trouve sa valeur comme porteur du sentiment de la vie, de la sympathie entre l'homme et le monde extérieur.»¹⁾ Le repos lui-même, toute forme non-aminée, doivent être considérés comme expressions de la fonction puisque la forme ne saurait exprimer autrement un rapport direct avec un sentiment corporel. «Ce que nous nommons généralement la vie de la nature, écrit Hildebrand, n'est en vérité que son animation par nos représentations.»²⁾

L'homme entre donc en rapport avec le monde extérieur par ses représentations qui partent du sentiment corporel. Notre sentiment corporel pénétrera le monde extérieur là même où l'apparence donnée de la nature ne présentera pas le minimum d'expression indispensable à l'Einfühlung pour saisir l'effet de sa cause. C'est ici que le capital de caractéristiques fonctionnelles présente toute son importance. Il nous permet de considérer certaines formes comme expression de processus internes, du simple fait qu'elles nous rappellent une forme de mouvement. L'auteur donne à ce propos quelques exemples: «Une main veineuse aux longs doigts, calme, évoque si fortement en nous l'image d'une main qui s'allonge pour saisir que c'est là en fait ce qu'elle exprime pour nous et partant ce qui suscitera le sentiment corporel correspondant. Cette main renferme pour ainsi dire les caractéristiques d'une action à l'état latent. De même, des mâchoires fortement développées donnent une impression de force et d'énergie car nous manifestons précisément notre volonté en serrant les mâchoires et en tendant tous leurs muscles qui de ce fait saillent dans le visage...»³⁾

C'est en partant de telles analogies que l'artiste parvient à présenter des types formels ayant une expression déterminée et qui déclenchent chez le spectateur des émotions ou des sentiments corporels déterminés. Il n'est pas nécessaire, cependant, que l'expression de la forme corresponde exactement à la réalité. Hildebrand reprend l'exemple précédent et poursuit: «Cet individu avec ses fortes mâchoires peut bien être un homme très faible, etc.»⁴⁾ Dans cette expression d'une forme basée sur la transposition des caractéristiques fonctionnelles, on ne recherche donc pas chaque fois à nouveau le rapport réel entre le contenu et la forme. Hildebrand fait remarquer que cette transposition imaginaire

¹⁾ op. cit., p. 77

²⁾ op. cit., pp. 77 et ss.

³⁾ op. cit., p. 79

⁴⁾ op. cit., p. 80

des caractéristiques fonctionnelles peut aller en s'affaiblissant voire, se perdre totalement, — par exemple à une époque où prédomine l'intérêt scientifique. « C'est alors que tout sens de la nature et avec lui la matière artistique se meurent. »¹⁾

La forme comme expression de la fonction, étant, selon Hildebrand, toujours accompagnée de représentations, on la conçoit comme résultat d'un développement. Pour cette même raison, on pourra également reconnaître le genre de fonction d'une forme immobile. Ainsi dans un tableau représentant le cours d'un mouvement, le spectateur reconnaîtra parfaitement la réalité à laquelle il correspond. Toute la différence entre une forme immobile et une forme mobile résiderait donc uniquement dans l'intensité avec laquelle l'expression des représentations fonctionnelles est suscitée chez le spectateur. En ce qui concerne la présentation du mouvement, Hildebrand pense qu'il s'agit en réalité de la représentation fonctionnelle du mouvement d'une forme et non pas de la perception directe de cette forme en tant que mouvement. **Hildebrand** donne à ce propos l'exemple d'un chien qui court rapidement. « Les jambes en mouvement nous apparaissent comme des bâtons ou des ombres en mouvement accéléré. Nous ne percevons rien d'une forme, si peu qu'elle puisse être déterminée. Si la présentation portait de la fixation d'une ou plusieurs phases composées du mouvement, elle devrait montrer les jambes du chien à l'aide d'une série de traits confus. Il apparaît ici clairement que l'artiste reproduit la représentation et non pas la perception. C'est la représentation qui retient l'image de la jambe du chien à l'état d'immobilité et la met simplement dans la position dans laquelle nous l'apercevons en mouvement. La représentation se crée une image claire qui fixe aussi bien le chien que son mouvement. Nos perceptions du mouvement sont mises en rapport avec l'image de l'objet retenue par notre représentation. Nous nous faisons alors une nouvelle représentation de l'immobile basée sur la représentation du mouvement. »²⁾

Ce raisonnement est le seul qui puisse expliquer selon Hildebrand qu'il soit possible de représenter un mouvement accéléré en sculpture où toutes les formes sont précises.

Par ces représentations fonctionnelles, le monde extérieur tout entier, la nature animée et inanimée, est décomposé pour se recomposer dans un corps agissant dont la vie s'exprime au travers des caractéristiques fonctionnelles de l'apparence. Hildebrand considère maintenant l'apparence comme une pure expression de la fonction et il fait état des **valeurs fonctionnelles de l'apparence**.

Nous avons vu que dans son expression la plus élémentaire et la plus nécessaire, l'apparence se présentait comme valeur spatiale. Il faut donc que la valeur fonctionnelle en tant qu'expression soit rapportée en premier lieu à l'apparence comme valeur spatiale. Il serait autrement

¹⁾ op. cit., p. 81

²⁾ op. cit., pp. 82 et 83

impossible pour Hildebrand d'envisager une transformation artistique des valeurs fonctionnelles de l'apparence. Dans la création, l'unité des valeurs fonctionnelles doit se réaliser comme unité des valeurs spatiales. Sans cette unité, écrit Hildebrand, il n'est pas de création artistique véritable. Un artiste peut bien présenter un objet de telle façon que l'expression fonctionnelle de la forme soit réellement sentie comme geste expressif; mais s'il ne conçoit pas ce geste expressif dans son effet sur le spectateur il n'atteindra jamais une impression spatiale unitaire. Cette impression est soumise à des conditions nettement déterminées — que nous avons déjà relatées (unité optique de l'image par plans, etc.) — Il est donc nécessaire que tout geste expressif soit étudié avant la présentation de manière à répondre exactement aux « exigences de l'impression ». L'effet artistique est conditionné par ce travail préalable. Il ne saurait être atteint par la seule exactitude du geste expressif. Par contre, il peut se faire que la seule vérité du geste expressif détruise entièrement tout effet artistique. Hildebrand cite tels monuments et telles statues dont l'édification est basée sur une relation entre architecture et sculpture, relation qui n'est établie que par la présentation d'une action réelle. (Un personnage dépose des fleurs au pied d'un buste ou bien est accroupi au bas d'un socle, etc., etc.) Leur effet ne peut être artistique, car l'artiste n'a pas conçu ces actions réelles comme devant être représentées visuellement en fonction d'une unité spatiale. « De tels personnages ne sont que des êtres pétrifiés. »¹⁾ La seule présentation exacte d'une action ne saurait conférer à l'oeuvre l'unité spatiale indispensable à tout groupe plastique. Hildebrand justifie sa thèse en montrant que du point de vue historique « le développement de l'art n'a pas commencé par cette exactitude (dans l'imitation), mais par la création de la forme en tant que valeur spatiale; et c'est seulement peu à peu que la forme s'est développée comme valeur fonctionnelle.... Mais si nous renversons le cours du développement et que nous exigeons en premier lieu l'exactitude de la forme en tant que valeur fonctionnelle avant toute élaboration artistique, nous aboutissons à placer l'artiste devant une conception de la nature et un bagage de représentations qui par eux-mêmes ne présentent aucune utilité pour la mise en valeur artistique. Car le point de vue artistique n'a pas été pris en considération dès le début. Tel est bien cependant la méthode qui est employée aujourd'hui dans l'éducation artistique. Ceci explique que très souvent les artistes se plaignent d'avoir en premier lieu à oublier ce qu'ils ont acquis dans les académies avant de pouvoir passer à la création. »²⁾

Hildebrand voit lui-même dans son chapitre consacré à la sculpture sur pierre le point central de son ouvrage. Il y expose le développement de la création artistique. En d'autres termes, Hildebrand examine la réalisation des représentations artistiques telle qu'elle s'accomplit au cours de l'activité manuelle de l'artiste. La matière employée peut ré-

¹⁾ op. cit., p. 87 H. donne en exemple la sépulture de Canova, Venise, église dei Frari.

²⁾ op. cit., p. 93.

pondre à l'exigence artistique des représentations ou bien s'y opposer. Dans ce dernier cas, écrit Hildebrand, l'artiste doit s'efforcer de vaincre la résistance de la matière. Celle qui correspond le mieux, selon lui, au développement des représentations artistiques et en favorise la réalisation concrète est précisément la pierre dans laquelle le sculpteur taille librement. Voici comment s'accomplit son travail:

Comme il est impossible de fixer à l'avance dans la pierre les différents aspects de la figure que l'on veut présenter, l'artiste ne peut pas commencer par tailler les contours de la forme d'ensemble. Il doit commencer par un seul aspect à partir duquel tous les autres aspects seront développés comme conséquences nécessaires. Ceci implique que l'artiste substitue une représentation visuelle, c. à. d. une image par plans, à la représentation spatiale dont il est parti. L'artiste dessine donc en premier lieu la figure qu'il veut présenter sur la face principale de son bloc de pierre. Il procède ensuite comme s'il voulait obtenir un relief en se basant sur les grandes masses de la figure qu'il vient d'esquisser. Mais en même temps il doit se représenter ce qui viendra au premier plan, puis dans les plans suivants, afin de pouvoir disposer immédiatement les points principaux du premier plan dans un rapport à deux dimensions. L'artiste s'efforce par conséquent de concevoir sa figure d'une manière telle que plusieurs points principaux se trouvent au premier plan, par exemple la tête, une main, un genou, etc. Comme la figure est taillée dans la pierre et qu'elle s'éloigne, en profondeur, de la surface de la pierre, l'artiste doit simultanément se préoccuper de l'échelle de profondeur réelle des formes. Pour cela il lui faut observer de profil les formes qu'il est en train de tailler, de façon à pouvoir contrôler l'échelle de profondeur comme échelle planaire. Ce contrôle étant insuffisant, le travail porte toujours plus le caractère d'un relief, tandis que la profondeur ne prend naissance que lentement. Il en résulte « que la figure conserve son caractère unitaire à tous les stades de sa création, dans ce sens qu'elle possède une unité de plans. Considérée **d'un point déterminé**, elle possède en outre, une unité optique. Mais **en tant que forme matérielle**, elle n'offre pas encore d'unité réelle quand on l'observe de **points différents**. »¹⁾

Comment l'artiste parvient-il à obtenir cette unité, quel que soit le point d'observation et la mesure de profondeur de la forme matérielle? A ce sujet Hildebrand se contente d'indiquer brièvement que ce résultat dépend beaucoup moins de la méthode de travail que du talent ou de l'expérience de l'artiste. Celui-ci pourra « progresser suivant un nombre plus ou moins grand d'étapes ». ²⁾ Si le nombre en est élevé, le processus se déroulera selon cette image de Michel-Ange citée par Hildebrand: « il faut se représenter la figure entièrement recouverte d'eau qu'on laisse écouler de plus en plus rapidement. La figure apparaît de plus en plus au-dessus de la surface de l'eau jusqu'à ce qu'elle émerge complètement. »³⁾

¹⁾ op. cit., p. 103. (Souligné par moi, H. L.)

²⁾ op. cit., p. 103

³⁾ op. cit., p. 104

Grâce à l'unité de chacun des différents plans, l'artiste parvient à créer une impression d'espace unitaire. En d'autres termes, il réalise la représentation spatiale artistique en partant d'un corps spatial: la pierre. Il conserve la masse spatiale matérielle de cette pierre comme unité dans les points extrêmes du plan extérieur de la figure, bien que la masse totale réelle de l'espace ait plus ou moins disparu:

Hildebrand oppose le mode de création du sculpteur sur pierre à celui du modelleur sur glaise. Ici l'artiste ne se trouve pas devant un corps spatial donné, car c'est lui précisément qui doit le créer. Il part donc d'une représentation spatiale de l'objet qu'il veut présenter. A l'encontre du sculpteur, déclare Hildebrand, le modelleur n'est pas contraint par sa matière à occuper des points d'observations déterminés. Il crée l'objet dans toutes ses dimensions. Les parties de la figure que le modelleur n'a pas encore construites, n'existent donc ni concrètement ni spatialement. Chez le sculpteur, par contre, les parties non encore taillées ont leur existence concrète et spatiale dans le bloc de pierre. Par ailleurs, la figure en glaise, même dans les tout premiers stades de sa création, représente toujours un corps spatial terminé. Dans la pierre, les formes commencées n'apparaissent que par opposition à la matière vierge.

Le sculpteur sur pierre doit se préoccuper à la fois de la forme d'ensemble et des formes isolées, dont il mesure l'effet d'après l'impression planaire. Le modelleur, lui, concrétise dans la glaise des représentations de mouvement dont l'effet d'ensemble ne sera sensible à l'oeil que lorsque la figure sera complètement achevée. La représentation visuelle n'influence donc pas directement la création du modelleur; elle se manifeste tout au plus comme impression visuelle dans l'examen critique fait par l'artiste de sa figure achevée. Hildebrand établit une dernière différence fondamentale entre le sculpteur et le modelleur. Le premier doit choisir un sujet qu'il puisse réaliser d'une manière unitaire dans l'unité spatiale de la pierre. Autrement dit, le sculpteur doit obtenir une représentation de son sujet qui soit le plus possible en harmonie avec sa représentation spatiale. L'unité spatiale est, en effet, la «loi générale, la condition nécessaire» de la représentation artistique, tandis que la représentation du sujet en est l'élément variable. Toute oeuvre d'art véritable est basée sur la combinaison harmonieuse de ces deux éléments. Et c'est précisément dans le mode de combinaison que se manifeste l'individualité de l'artiste.

2. Partie critique.

On trouve chez Hildebrand un désir très net d'aboutir à une méthode unitaire s'appliquant aussi bien à la théorie qu'à l'oeuvre plastique. C'est d'ailleurs ce qui explique l'étonnante correspondance qui existe entre l'oeuvre théorique et les oeuvres plastiques de Hildebrand.

Nous avons vu comment celui-ci décompose l'objet de ses recherches en au moins deux fonctions ayant entre elles un rapport réciproque antithétique et aspirant à une unité supérieure. Cependant, cette méthode n'est dialectique qu'en apparence. Loin d'examiner tous les rapports réciproques existant entre les différents objets de ses recherches ou bien entre les fonctions en lesquelles chaque problème est décomposé, Hildebrand n'analyse que certains rapports unilatéraux. Dans la mesure où il mentionne des rapports réciproques, il leur confère un caractère absolu; et, en ce faisant, il omet de prendre en considération la totalité des rapports possibles. Il en est notamment ainsi pour les trois problèmes suivants qui forment la charpente de toute sa théorie:

I) — Rapport entre l'espace et l'objet.

II) — Rôle du sujet (artiste) comme porteur des perceptions et des représentations.

III) — Rôle de la matière artistique.

Ces trois problèmes constituent, en fait, les trois aspects différents, les trois éléments principaux du problème général du développement de la représentation artistique. C'est là pour Hildebrand le problème fondamental (qui embrasse naturellement les perceptions et la réalisation concrète des représentations). Mais la distinction faite par Hildebrand entre les facteurs principaux du développement de la représentation artistique l'est de telle sorte que le problème de l'espace ou plus exactement celui du rapport entre l'objet et l'espace prédomine, tandis que les autres facteurs sont traités plus ou moins sommairement.

I. Pour Hildebrand le problème initial est le rapport entre la forme et l'apparence et ses conséquences pour la présentation artistique. (Cf. p. 146). Nous avons montré que relativement à l'espace, la création artistique consiste pour Hildebrand dans la construction, avec et par des objets d'un espace total qui se réalise dans l'oeuvre d'art. Bien qu'ils aient des points de départ différents, Hildebrand assigne au peintre et au sculpteur la même manière de réaliser l'espace.

Cette façon de poser le problème de l'espace nous apparaît pour le moins unilatérale. Ainsi, dans le rapport réciproque entre l'espace et l'objet, Hildebrand examine l'objet seulement en fonction de l'espace. Il néglige totalement l'espace en fonction de l'objet. Ce dernier aspect est d'autant plus important que seule son analyse permet d'expliquer que les objets puissent constituer l'espace. Mais voyons comment Hildebrand justifie cette qualité spatiale des objets. «Du moment, écrit-il, que les limites ou la forme d'un objet indiquent son volume, il est également possible, par la combinaison d'objets différents, de faire naître la représentation du volume d'air qu'ils délimitent.»¹⁾ Hildebrand considère donc l'espace comme un corps creux rempli, d'une part, par les volumes des

¹⁾ op. cit. p. 30

objets, et d'autre part, par le volume de l'air. Les objets existeraient donc à priori comme porteurs de fonctions spatiales. Il s'agit là d'une déduction purement gratuite. Celle-ci est, en effet, subordonnée à la conception de l'espace que Hildebrand considère à priori comme une extension à trois dimensions. « L'essentiel dans l'espace est la continuité. »¹⁾ Sans vouloir nous appesantir sur cette dernière définition de l'espace, il y a lieu, cependant, d'indiquer combien elle nous semble unilatérale. Il suffit de penser à la plastique égyptienne dont la conception de l'espace est absolument discontinue, pour s'apercevoir que la thèse de Hildebrand sur la continuité de l'espace, comme principe essentiel, n'est pas soutenable. Une première définition toute générale de l'espace pourrait être formulée de cette manière: l'espace est une catégorie à la fois subjective et objective, indispensable à l'homme.

L'hypothèse d'un espace continu ne pourrait en rien permettre de conclure aux dimensions de l'espace. Cet espace continu peut fort bien être conçu comme un espace non-euclidien, dans le sens de Riemann, Lobatschewsky, etc. La représentation de l'espace, à priori, n'implique nullement une extension à trois dimensions.²⁾ Celle-ci ne peut être conçue comme expression d'une unité (et c'est là, en premier lieu, l'unique façon de la concevoir) que si l'on veut obtenir une représentation finie de l'espace, en soi, infini. Ceci n'est à son tour possible qu'en partant d'une unité visible dans laquelle on retrouve nécessairement toutes les lois fondamentales concernant les rapports entre la hauteur, la largeur et la profondeur. Représentons-nous un système d'axes, non pas sur un plan géométrique, mais dressé plastiquement dans l'espace. Le rapport entre les différentes dimensions apparaîtra alors sous forme d'un mouvement rotatif et circulaire de la largeur et de la hauteur dont le centre se trouve au point de rencontre des axes. Grâce à ce mouvement, un certain rapport s'établit entre la troisième dimension et les deux premières. Les trois dimensions forment donc un système d'axes mû en lui-même. Or, comme nous le verrons, Hildebrand considère ce système d'axes comme un système figé que seul l'homme peut mettre en mouvement.

L'espace à trois dimensions ne saurait être présenté directement d'une manière concrète mais seulement par l'intermédiaire d'un corps. L'espace doit être incorporé pour apparaître concrètement. Le corps ne peut par lui-même constituer l'espace dont ce sont précisément les lois fondamentales qui le conditionnent. Il n'est pas vrai, en outre, que seuls

¹⁾ op. cit. p. 29

²⁾ « L'espace où se meut la vie est une donnée à laquelle elle se soumet, l'espace de l'art est matière plastique et changeante. Nous avons peut-être une certaine peine à l'admettre, depuis que nous sommes sous l'empire de la perspective albertienne: mais il y en a beaucoup d'autres, et la perspective rationnelle elle-même, qui construit l'espace de l'art comme l'espace de la vie, est . . . plus mobile qu'on ne le pense d'ordinaire, apte à d'étranges paradoxes et à des fictions . . . Au surplus la perspective ne s'attache qu'à la représentation sur un plan d'un objet à trois dimensions et ce n'est là qu'un problème, dans une série très étendue de questions » . . . Henri Focillon, *Vie des Formes*, p. 25. Cf. en outre Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Augsburg-Vienne, 1929 pp. 68, 69.

les corps puissent servir à construire l'espace. Il est même très rare que les peintres utilisent ce moyen artistique essentiellement plastique pour représenter l'espace. Ils emploient bien plus souvent les moyens spécifiques de leur art comme la couleur (la lumière), etc. Celle-ci peut naturellement être portée par des corps ou se manifester par des corps. Hildebrand en convient dans les remarques qu'il a publiées sur son propre ouvrage. L'objection principale subsiste néanmoins, car, d'après Hildebrand, la couleur et la lumière servent en premier lieu à la constitution de de l'espace; c'est à dire à la réalisation d'une unité par certains arrangements d'éléments différents. Une unité spatiale ainsi obtenue par l'addition de parties isolées n'atteindra jamais ni la totalité ni la synthèse de celle qui résulterait elle-même d'une unité originelle qui en se différenciant lui transmettrait, en l'accentuant encore, son caractère unitaire. Cette conception de l'unité originelle devrait, selon nous, être à la base de toute création artistique de l'espace.

Au terme d'une analyse fort pénétrante, Hildebrand arrive à considérer l'objet comme constitué d'une série de plans parallèles ayant une échelle de profondeur commune. Mais pourquoi s'arrête-t-il à voir les plans simplement rangés les uns derrière les autres de telle sorte que leur rapport est exclusivement additif? Il est clair, cependant, que ces plans devraient se rapporter dans leur ensemble et individuellement à un axe de profondeur vertical commun constitué lui-même par un des plans. Hildebrand demeure conséquent avec sa conception de l'espace. Partant à priori d'un système à trois dimensions, il ne fait que rendre absolu un des multiples aspects du rapport des deux dimensions avec la troisième. La conception des trois dimensions d'un corps ne concrétise pas pour Hildebrand un espace fini, mais représente un rapport donné à priori entre la conception de la forme et celle de l'espace. La relation est ainsi entièrement renversée: en dernière analyse, le point de départ n'est pas l'espace total mais l'objet. Cette thèse sur le rapport entre la forme et l'espace apparaît le plus nettement dans sa conception de relief. Hildebrand écrit que l'espace artistique se développe en profondeur par une série de plans parallèles. A plusieurs reprises, il souligne que sa conception de relief est la seule qui soit réellement artistique.

Des conséquences tirées par l'auteur de cette conception de l'espace, nous n'en retiendrons momentanément qu'une, celle qui fut si souvent faussement interprétée par suite de sa formulation ambiguë: Toute oeuvre sculpturale doit posséder une face principale et chacune de ses aspects offrir au spectateur une image en plans unitaire. Il est donc erroné de soutenir comme certains l'ont fait, que pour Hildebrand, toute sculpture ne doit offrir qu'un seul aspect au spectateur. Hildebrand exige simplement que dans toute oeuvre d'art plastique, chaque aspect doit constituer une totalité fermée en soi afin que le spectateur n'ait pas à tourner sans fin autour de la sculpture sans jamais trouver un point de repos pour les yeux. Il n'en demeure pas moins que

Hildebrand tient à ce que chaque oeuvre plastique ait une face principale à laquelle les autres aspects doivent se subordonner. Cette exigence découle logiquement de la conception de relief de l'auteur. On se rappelle que celui-ci indiquait que pour commencer une oeuvre de pleine plastique, le sculpteur devait procéder comme pour un relief. Dans la progression même de son travail, le sculpteur ne peut cesser de l'observer et de le critiquer qu'en qualité de relief. (En liaison avec ce qui précède, Hildebrand émet cette opinion que le développement historique de l'art plastique a dû nécessairement prendre naissance dans le dessin qui creusé dans une matière résistante a abouti au relief).¹⁾

La critique d'une telle méthode pratique de travail est à vrai dire quasi impossible pour qui n'est pas sculpteur. Nous nous efforçons d'en faire une courte analyse critique à l'aide de données générales valables communément pour tous les artistes, telle que la capacité de l'homme d'exercer des mouvements aux formes les plus diverses: marcher, courir, danser, etc. Cette faculté, dans la théorie de Hildebrand, est considérée d'un point de vue assez particulier. Dans la sculpture (par opposition à l'architecture), Hildebrand ne s'attache qu'à une seule forme de mouvement: le spectateur se déplace en suivant uniquement une ligne droite d'avant en arrière ou vice versa par rapport à la « face principale » de l'oeuvre d'art; l'impression optique se modifie selon ce déplacement du spectateur et la variation de la « Distanzschicht » sur laquelle nous reviendrons. Ce n'est que tout à fait en passant que Hildebrand mentionne cette faculté qu'a le spectateur de pouvoir tourner autour de la statue. Quant au sculpteur, il modifiera sa place pour contrôler de profil la face principale de son oeuvre. On peut donc dire que chez Hildebrand, la création de l'unité spatiale d'une pleine plastique n'est pas le fait de la liberté de mouvement de l'homme, mais au contraire que le déplacement de l'artiste autour de son oeuvre ne représente dans le processus de création qu'un moyen. Le but est précisément d'immobiliser le spectateur devant un seul aspect. Hildebrand l'exprime très nettement dans ce passage que nous avons déjà cité: « ... la figure conserve son caractère unitaire à tous les stades de sa création, dans ce sens qu'elle possède une unité de plans. Considérée d'un point déterminé, elle possède, en outre, une unité optique. **Mais en tant que forme matérielle elle n'offre pas encore d'unité réelle quand on l'observe de points différents.** »²⁾

Du point de vue de l'unité méthodique de sa théorie de l'espace, il est important de noter que Hildebrand ne nous dit à peu près rien de la façon dont cette unité réelle considérée de points différents peut être

¹⁾ Citons à ce propos un passage de Goethe où celui-ci souligne parmi les signes caractéristiques de la décadence de l'art, l'empiètement des différentes domaines de l'art les uns sur les autres. Et il ajoute: « Il en va des différents domaines de l'art comme de l'art en général. Le sculpteur doit penser et sentir autrement que le peintre. Il doit même, en vérité, se comporter au travail différemment lorsqu'il veut faire un relief ou construire une ronde-bosse ... »
Schriften über Kunst und Theater, p. 30.

²⁾ op. cit. p. 103

atteinte. (cf. p. 159). — Cette unité ne saurait être obtenue par la simple disposition des plans les uns derrière les autres.

Le problème se pose différemment lorsque Hildebrand considère **le corps spatial de la pierre comme unité** à conserver dans les différents plans. Cette unité n'est tout d'abord qu'une unité spatiale **finie** donnée par la pierre. Il est impossible qu'en partant d'une telle unité finie, Hildebrand obtienne jamais une unité spatiale artistique ou, en d'autres termes, une unité de l'espace infini rendu fini, dans laquelle l'infini soit conservé dans le fini. L'artiste devrait, selon nous, commencer par «nier» le fini du corps donné et ne considérer que l'espace infini pour le «nier» à son tour. Autrement dit, l'artiste devrait partir de l'espace infini pour s'en faire une représentation finie. A première vue, il peut sembler que le résultat demeure le même puisque l'artiste parvient de nouveau à une unité spatiale finie. La différence qui est fondamentale réside précisément en ceci que l'unité de l'espace total infini se retrouve dans l'espace fini. Dans le premier cas, c'était l'espace fini (la pierre) qui devait être mis en rapport avec l'espace total infini. Nous pouvons reprendre à ce sujet l'exemple dont s'est servi Hildebrand pour montrer à propos de la création de l'espace la différence existant entre le travail de la glaise et celui de la pierre. On s'apercevra que dans les deux cas l'artiste part, non pas de l'objet, mais de l'espace, à l'encontre de ce qu'affirme Hildebrand. Dans le cas de la glaise, l'artiste part de la représentation de l'espace total et crée un corps dans toutes ses dimensions. Autrement dit, il construit dans un corps fini une unité de l'espace infini. Le sculpteur sur pierre, lui, part de la représentation opposée: il réalise indirectement une représentation visuelle tandis que le modelleur réalise des représentations de mouvement. Cette différence dans les représentations initiales provient uniquement de la différence des matières employées. Nous aurons d'ailleurs à revenir sur le rôle si important que joue la matière dans le développement des représentations artistiques. Pour l'instant, retenons simplement ce qui suit. Nous avons montré dans la partie précédente que Hildebrand distingue les représentations spatiales qui se rapportent à la forme comme qualité de valeur spatiale et les représentations fonctionnelles qui concernent la forme comme effet d'une cause. Or, c'est dans ce dernier groupe que Hildebrand classe la représentation de la matière dans la mesure où elle conditionne la forme. Et il souligne à plusieurs reprises que celle-ci ne présente qu'une faible importance dans le processus de création. Par contre, il considère la représentation spatiale comme étant la représentation artistique.

Cette distinction entre les représentations spatiales et les représentations fonctionnelles apparaît le plus clairement par le fait que Hildebrand détermine les premières **a priori** d'une manière générale, notamment lorsqu'il compare l'activité du sculpteur et celle du peintre. (Cf. p. 149) Les représentations visuelles et les représentations de mouvement constituent pour Hildebrand le point de départ respectif, la

matière spirituelle respective du peintre et du sculpteur. Mais la question se pose de savoir si ce n'est pas la matière qui, dans les différents cas, détermine les représentations spatiales de l'artiste — comme il appert clairement dans le développement des représentations du sculpteur et du modelleur. Autrement dit, il y a lieu de se demander si, pour le peintre, les représentations visuelles ne proviennent pas plutôt de ce qu'il se trouve en face d'un plan, celui de sa toile; tandis que pour le sculpteur, ses représentations de mouvement lui sont dictées par la matière cubique de la pierre ou de la glaise? Mais si une telle dépendance des représentations vis-à-vis de la matière existe véritablement — et Hildebrand l'établit lui-même dans son analyse comparée du travail sur pierre et sur glaise — il serait donc logique qu'une matière cubique suscite, en principe, toujours le même genre de représentations. Et l'on ne s'explique pas, par conséquent, que pour obtenir une unité spatiale artistique, Hildebrand fasse partir le modelleur d'un espace infini et le sculpteur d'un espace fini. Nous pensons, quant à nous, que le point de départ de la conception artistique de l'espace doit être le même pour le peintre, le sculpteur, le modelleur, etc.: l'espace total infini dans un rapport antithétique et réciproque avec l'espace fini la plus grande unité spirituelle et formelle donnée dont l'artiste puisse partir.

La différenciation de la représentation artistique ne commence qu'avec sa réalisation en raison même de la matière. Celle-ci présente donc réellement une importance de premier ordre dans le développement de la représentation artistique. La différenciation des représentations dépendra, en outre, de la force et de l'intensité subjective de l'artiste, des données objectives telles que la position sociale de l'artiste, les exigences du commanditaire, etc. . . .

La diversité des corps puis des formes n'apparaît qu'avec la réalisation véritable de cette unité spirituelle et formelle. L'unité de l'apparence spatiale de l'oeuvre, de son côté, résultera de la pluralité des formes déterminées par l'unité supérieure de l'espace total. En d'autres termes, c'est par les formes, leurs rapports entre elles, le rapport de leurs parties à l'ensemble, etc. que l'unité spatiale de l'oeuvre atteint toute sa clarté, devient, comme l'écrit justement Hildebrand, optiquement perceptible. L'unité extérieure est constituée par la couche d'air où baignent toutes les formes et l'oeuvre d'art totale et qui, optiquement, assure et embrasse la continuité de relation des différentes formes.

Comme l'espace total infini était conservé dans le corps de telle sorte qu'il lui assurait un rapport permanent avec l'espace infini en tant qu'unité supérieure, de même la couche d'air qui baigne l'oeuvre d'art constitue-t-elle une partie de l'atmosphère totale en même temps qu'elle délimite l'atmosphère propre de l'oeuvre d'art. C'est dans ce dernier sens que l'on peut peut-être parler d'une «Distanzschicht» qui, selon Hildebrand, limiterait l'oeuvre d'art et qui la maintiendrait dans un éloignement idéal. Autre chose est de déterminer physiologique-

ment une «Distanzschicht» à partir de laquelle nos yeux verraient parallèlement et recevraient d'un coup une image planaire. Cette hypothèse se trouve indispensable à Hildebrand pour fonder sa théorie du mouvement en profondeur de l'avant à l'arrière. Nous ne saurions débattre ce problème qui relève de la physiologie. Il nous semble néanmoins qu'avec cette théorie Hildebrand restreint encore le rapport réciproque existant entre l'espace d'air réel et l'atmosphère propre de l'oeuvre d'art en établissant entre ceux-ci cette séparation absolue où Hildebrand situe précisément la Distanzschicht. On ne saurait interpréter différemment son exemple du corps creux rempli à la fois par des objets et par le volume de l'air. Hildebrand fait remarquer que ce corps donné n'est pas limité extérieurement mais animé de l'intérieur.¹⁾ Il n'en conclut pas moins que «du moment que les limites ou la forme d'un objet indique son volume, il est également possible, par la combinaison d'objets différents, de faire naître la représentation du volume d'air qu'ils délimitent».

Nous sommes ainsi ramenés à notre point de départ et nous devrions répéter, à propos de l'air, ce que nous avons déjà dit sur le rapport entre l'espace et l'objet,

II) — Nous avons cherché à montrer que la représentation de l'espace, point de départ de toute activité créatrice artistique, devait être développée individuellement par chaque artiste. Celui-ci, en la réalisant concrètement, peut chaque fois atteindre une détermination particulière nouvelle, tout en embrassant la plus grande unité spirituelle objective de l'homme. Nous avons voulu montrer, en outre, que Hildebrand par sa façon unilatérale de poser les problèmes, devait nécessairement aboutir à des résultats dont l'effet était, d'une part, de généraliser le premier acte créateur de l'individu, d'autre part, de restreindre l'unité objective générale à une unité quasi absolue. Nous parviendrons au même résultat dans l'examen du développement des représentations artistiques en fonction des perceptions. Nous verrons que ce résultat conduit finalement Hildebrand à une sorte de formalisme dans le domaine de l'art concret.

Hildebrand distingue, comme nous savons, deux modes de perceptions liés par un rapport réciproque; après un échange infini d'expériences entre ces deux modes de perception, leur rapport réciproque se transforme en un rapport fondé sur des lois qui se révèle comme représentation spatiale. Comment cela se fait-il? Hildebrand déclarait lui-même à un autre endroit que la claire représentation spatiale et sa réalisation constituent le fait essentiel de la création artistique. Nous avons là une des thèses les plus problématiques de la théorie de Hildebrand. Celui-ci prétend, en effet, que tout homme possède en lui, immanente aux perceptions, la «Gesetzmässigkeit»²⁾ de la représentation spatiale. Et la tâche de l'artiste consiste uniquement à élever à la conscience cette Ge-

¹⁾ Notons qu'il est d'autres possibilités.

²⁾ Conformité à la loi.

setzmässigkeit qui dans les perceptions des non-artistes demeure inconsciente. Mais l'artiste devra donner à la Gesetzmässigkeit une forme telle que le non-artiste puisse également la saisir d'une manière consciente à travers l'oeuvre d'art. Ou, pour reprendre les propres termes de Hildebrand, le rapport réciproque fondé sur des lois existant entre les représentations visuelles et celles de mouvement ne peut être contrôlé que dans la présentation artistique.

Tandis que Hildebrand ne voit dans la Gesetzmässigkeit qu'un pur résultat du développement historique, nous pensons pour notre part, que la tâche essentielle de l'artiste consiste à créer une nouvelle Gesetzmässigkeit qui lui est propre et qui, d'ailleurs, constitue précisément le point cardinal de toute création artistique. Selon Hildebrand, l'artiste ne se distingue des autres hommes que par sa faculté de présenter la Gesetzmässigkeit d'une manière concrète. L'activité artistique devient par conséquent une activité purement formelle. Il ne s'agit plus que de donner, de trouver une forme concrète à un contenu de représentations tel qu'il existe inconsciemment dans la perception de tous les hommes. Autrement dit, l'artiste doit extraire de l'apparence perçue toutes les caractéristiques susceptibles de donner lieu à une représentation fondée sur des lois. Celle-ci étant obtenue, l'artiste devra la développer à l'état pur: le peintre mettra ses représentations visuelles en rapport avec les représentations de mouvement, tandis que le sculpteur partira de ces dernières pour atteindre les représentations visuelles. Et c'est dans cette « mise en rapport » que résident, d'après Hildebrand, toutes les possibilités pour l'artiste de manifester son individualité. Ces possibilités que l'on trouve exprimées dans la présentation — qui n'est, en effet, autre chose que la réalisation du rapport entre les deux modes de perception — ne peuvent avoir cependant qu'un caractère formel. Elles concernent exclusivement la réalisation d'une Gesetzmässigkeit donnée que l'artiste ne fait que libérer du fortuit. Mais une seconde considération s'impose ici.

Nous avons vu chez Fiedler comment, en partant des perceptions et sans tenir compte du processus de transformation ni des équivalents internes, il était parvenu à des représentations absolues dont l'existence ne pouvait être justifiée que par la seule métaphysique. Hildebrand aboutit au même résultat final, encore qu'il ait choisi un autre chemin: une représentation artistique qui ne diffère pas essentiellement de la représentation initiale commune à tout homme, sinon d'une manière graduelle purement quantitative. Quels que soient les stades qu'elle puisse parcourir pour devenir une représentation artistique, la représentation première ne peut rester que ce qu'elle est dès l'abord: la Gesetzmässigkeit donnée. Il apparaît donc que l'erreur de Hildebrand réside dans son point de départ.

Sans nous arrêter encore à cette question, admettons que la perception n'englobe pas de représentations. Nous pourrions ainsi exa-

miner librement le développement des représentations artistiques tel que le décrit Hildebrand.

Considérons donc en premier lieu le rapport entre les impressions visuelles et les impressions de mouvement. Hildebrand distingue à propos de l'objet spatial de la perception, deux facteurs de la représentations de la forme: la forme-effet et la forme-existence. L'analyse de ces deux modes d'apparence et de leur rapport a montré que (cf. op. cit., p. 19) « la forme-existence se dissocie en rapports = et valeurs-effet. La représentation de l'objet devient ainsi une représentation de valeurs-effet qui ne peuvent exister que dans l'unité donnée ». Chaque homme possède, selon Hildebrand, une certaine somme de représentations fournie par l'expérience et qui se rapporte aux accents-effet des formes-existence. Elle concerne surtout le rôle-effet spatial de l'apparence. On sait que Hildebrand entend par apparence « l'expression de la nature spatiale et plastique ». Ainsi pour ce qui est de la représentation artistique, la forme-existence ne se trouve dans l'oeuvre d'art qu'en tant que réalité-effet. Or, cette forme-existence n'est susceptible d'apparaître, d'après Hildebrand comme réalité-effet que lorsque l'artiste présente concrètement les conditions qui produisent empiriquement la valeur-effet de la forme-existence pour la représentation humaine. Mais qu'est-ce que cette « expérience des conditions-effet » ? Plus encore: comment Hildebrand parvient-il à la représentation de la forme-existence ? Hildebrand se contente de la désigner comme la « représentation d'un fait », (op. cit. p. 133) que tout homme peut obtenir au gré de sa curiosité plastique et de sa faculté de représentation. « Le genre de perception ne joue ici aucun rôle. »¹⁾ Ce qui importe exclusivement, selon Hildebrand, c'est de développer la forme-effet de la forme-existence tout comme une équation, comme une représentation visuelle pour la forme-existence. En d'autres termes, la représentation artistique implique le développement d'une image optique qui sert d'expression à la réalité (spatiale). Ces valeurs optiques d'impression ne peuvent être réalisées (par l'artiste) « qu'en raison des rapports individuels de grandeurs. »²⁾ Nous constatons que jusqu'ici Hildebrand ne fait que poursuivre l'examen du développement de la représentation artistique par rapport à l'apparence spatiale. Autrement dit, l'apparence spatiale de l'objet (dont Hildebrand n'examine pas les conditions d'existence propre) constitue l'unique contenu de la représentation. Hildebrand en déduit que la représentation spatiale ou représentation de la forme constitue le contenu essentiel, la réalité essentielle des objets. (cf. op. cit. p. 1, introduction). Avant que d'analyser les raisons qui ont poussé Hildebrand à un tel « absolutisme », constatons immédiatement qu'il procède ici à une abstraction toute consciente des différentes qualités des l'objet hormis son apparence spatiale — et ceci pour déclarer

¹⁾ op. cit. p. 133

²⁾ op. cit. p. 133

finalement que l'objet ainsi considéré constitue néanmoins la réalité essentielle. Cette assertion ne saurait nous surprendre chez Hildebrand. Il suffit de se rappeler sa thèse où il soutient que c'est uniquement la forme-effet d'une forme-existence que l'on trouve dans l'oeuvre d'art.¹⁾ Nous souscrivons entièrement ce tout dernier point. Mais nous n'en sommes pas moins surpris de constater qu'il ne se préoccupe nullement de savoir comment la représentation de la forme-existence concrète a pris naissance. Car il est bien certain que sans cette dernière, il n'y aurait ni forme-effet ni valeurs-effet possibles. Hildebrand n'analyse pas d'avantage les conditions d'existence de la forme-existence et il en résulte comme nous le verrons, des conséquences importantes pour la question du contenu, subjectif et objectif, des représentations et des présentations. Selon Hildebrand, la phase essentielle du développement des représentations artistiques et de leur contenu s'accomplit déjà avec le développement de la représentation spatiale — ce qui pour lui se ramène à une abstraction pure et simple; elle s'achève dans le processus d'extériorisation où la représentation spatiale est réalisée à nouveau, cette fois d'une manière concrète mais purement formelle, en raison des rapports individuels de grandeur.

Si nous considérons maintenant l'objet de la représentation comme porteur de conditions, de qualités déterminées, etc., d'une part, et l'artiste comme sujet raisonnable, sentimental, historique, etc., d'autre part, nous trouvons les résultats suivants: l'objet est fixé d'une façon absolue dans une seule de ses qualités à savoir comme support de l'espace; la création artistique est réduite à une simple activité imaginaire et formelle (voire incomplète) où l'artiste, en tant qu'être sensible, social, bref en tant qu'individu, se trouve presque entièrement éliminé.

Nous avons vu dans le chapitre consacré à la forme comme expression fonctionnelle et également dans des passages antérieurs que Hildebrand ne se borne pas à examiner l'objet (la forme) exclusivement en fonction de l'espace. Il a également souligné l'importance de l'objet quant au développement des représentations artistiques, en tant qu'expression d'éléments de causalité, mécaniques, spirituels, matériels, etc. Il importe, cependant, de marquer à nouveau que ces valeurs fonctionnelles de l'apparence doivent être considérées, d'après Hildebrand, comme des «représentations de second ordre»,¹⁾ par comparaison avec le rôle qu'elles jouent dans la représentation spatiale, autrement dit artistique. On peut donc se demander si à propos de ces représentations de second ordre Hildebrand n'indique pas tels facteurs concernant, d'une part, le contenu, le côté individuel de l'objet, et d'autre part, l'ensemble des conditions d'existence de l'homme, ses qualités, sa spécificité de sujet, etc. et enfin le rapport (unique) entre l'objet et le sujet. Il est, en outre, intéressant d'examiner dans quelle mesure et de quelle manière

¹⁾ op. cit. p. 75

tous ces facteurs entrent dans la représentation artistique ou bien comment ils se retrouvent dans l'activité artistique.

Hildebrand a analysé jusqu'ici l'apparence spatiale d'un objet et, d'une façon générale, l'espace et sa signification pour la représentation artistique. Il poursuit par l'analyse de l'apparence comme phénomène historique, c'est-à-dire la détermination de l'objet dans le temps. (cf. pp. 155, 156). Dans cet examen de l'objet comme phénomène historique, Hildebrand procède au départ de la même manière que pour l'analyse du rapport entre l'espace et l'objet. Là, il s'agissait en premier lieu d'une représentation spatiale déterminée et maintenant d'une somme de représentations déterminées. Celles-ci ne se développent que rarement au contact direct des objets. Il apparaît plutôt que cette somme de représentations est confrontée avec l'objet. L'objet peut donc tout au plus corriger ces représentations; en aucun cas, il ne saurait les influencer d'une manière profonde. Nous avons vu comment Hildebrand fait intervenir à ce propos une sorte de théorie de l'«Einfühlung» pour aboutir finalement à cette constatation que «ce que nous appelons généralement la vie de la nature n'est en vérité que son animation par nos représentations». ¹⁾ Hildebrand fait ici allusion aux «représentations de ces processus qui déclenchent en nous certains signes fonctionnels caractéristiques de l'apparence». Ceux-ci doivent être considérés comme la cause ou tout au moins comme l'expression essentielle de l'apparence. Hildebrand ne fait en cela que répéter le procédé que nous connaissons déjà: il transfère ses représentations dans l'apparence dont elles deviennent les hypostases. Cette méthode nous apparaît comme absolument non fondée et plus particulièrement encore pour l'artiste. Nous trouvons là, en effet, l'explication des faiblesses de l'oeuvre plastique de Hildebrand, qui peut d'ailleurs s'appliquer à une série d'autres artistes. Nous essaierons de montrer comment le caractère unilatéral de la méthode de Hildebrand doit nécessairement mener au formalisme et à l'éclectisme.

Le formalisme de Hildebrand se montre dans les trois lacunes importantes suivantes de sa théorie:

1^o — Le rapport réel entre le contenu et la forme d'un objet n'est pas analysé ni expliqué à nouveau pour chaque objet;

2^o — le sujet (l'artiste) n'est pas davantage pris en considération dans son existence unique; il s'en suit donc

3^o — que le rapport du sujet à l'objet n'est pas contrôlé.

L'examen de ces trois points (dont l'exposé se trouve dans la partie précédente) nous fournit les résultats suivants:

1^o — Nous avons vu que, selon Hildebrand, l'artiste travaille avec une somme plus ou moins grande de types formels déterminés sus-

¹⁾ op. cit, p. 77

ceptibles de déclencher chez le spectateur des réactions spirituelles et corporelles déterminées, encore que l'expression de ces types formels ne corresponde pas nécessairement à la réalité du contenu. Il apparaît donc que Hildebrand fait renoncer l'artiste à l'un des actes essentiels de la création: son explication (*Auseinandersetzung*) avec le problème de la forme et du contenu et la création d'une nouvelle unité dont la forme doit exprimer le contenu et le contenu déterminer la forme. En d'autres termes, Hildebrand exclut le véritable processus de la perception. Partant, il élimine le mouvement dialectique contenu dans l'acte de la perception au lieu de le reproduire à un degré supérieur dans le processus de transformation qui renferme, déjà du fait des perceptions, des éléments antithétiques (le monde extérieur ou élément objectif et les organes sensoriels ou élément subjectif) composés eux-mêmes d'éléments contraires.

Hildebrand substitue à cette dialectique une sorte de représentation de souvenirs dans laquelle l'objet demeure constant et où il est exclu que le sujet puisse contribuer à la naissance de l'émotion. Certes, la force des images et des représentations du souvenir, à quoi il faut ajouter une certaine incapacité de l'homme à produire des représentations nouvelles, est souvent prédominante. De sorte que des complexes de formes déterminés déclenchent des réactions correspondantes. Cette observation de Hildebrand est fort juste. (Nous ne pouvons songer ici à montrer combien cette incapacité de l'homme à produire des représentations nouvelles est particulièrement flagrante à notre âge inhumain de la standardisation; ceci relève déjà de la théorie de la connaissance et nécessiterait l'analyse d'un processus fort complexe.)

L'examen de ce qui précède nous amène aux résultats suivants: au lieu d'une suite d'émotions toujours nouvelles, on substitue une répétition mécanique qui conduit en dernière analyse à l'élimination de l'acte de la transformation. Ce résultat correspond à la description faite par Hildebrand de la formation des représentations. Mais ce processus, — conditionné et déterminé dans une large mesure par les facteurs sociaux et économiques — s'il était véritablement le seul possible, il équivaldrait à la condamnation de toute production artistique.¹⁾

Nous nous bornerons dans ce qui suit à montrer quelques points principaux, qui, à notre avis, dénoncent le plus clairement l'erreur méthodologique de Hildebrand qui consiste à ne pas analyser le processus de la transformation précédant la réalisation des représentations.

Hildebrand confère un caractère absolu à l'objet ou plus exactement aux représentations pures de l'objet qu'il a abstraites d'une ma-

¹⁾ La conception unilatérale de Hildebrand du développement des représentations artistiques se montre d'une manière saisissante dans ces passages de son livre où l'on constate qu'il est devenu impossible à Hildebrand de seulement imaginer une production individuelle de représentations. Voir pp. 37 et 81 où Hildebrand déclare que dans les périodes où prime l'intérêt pour les choses exactes, scientifiques, la transmission des types formels par analogie devient de plus en plus rare jusqu'à se perdre totalement. «Ainsi le sens de l'expression de la nature et avec lui la matière artistique se meurent».

nière non-dialectique. Il voit ensuite dans ces représentations l'essence même des objets. On constate donc ici à nouveau que Hildebrand néglige totalement le caractère historique, par conséquent variable de l'objet. Il ne considère dans ce dernier que le typique et non l'individuel, le constant non le mouvant. Hildebrand procède de la même manière quant au sujet, ce qui se ramène à sa propre élimination.

2^o — Comme l'objet constitue une unité d'éléments multiples toujours déterminée qui se révèle à l'homme dans la perception en qualité de la forme, de même le sujet constitue-t-il, en tant qu'être sensible, historique, émotif, etc., etc. une unité complexe. En admettant que Hildebrand ait réellement épuisé la pluralité de l'objet en faisant état de complexes formels, il n'en reste pas moins que le rapport entre l'objet et le sujet demeure indéterminé. On parviendrait à un résultat analogue, si l'on admettait — ce qui n'est pas le cas chez Hildebrand — que celui-ci ait également tenu compte de l'unité multiple du sujet. Si l'objet (par exemple un paysage) se modifie selon la saison, le climat, l'heure de la journée, etc. il en va de même pour l'homme à propos de ses perceptions. Ce dernier se trouve toujours dans une situation historique déterminée et, dans une certaine mesure, unique. Cette situation particulière ne détermine pas que la réception, la capacité d'action et de réaction des différents organes sensoriels (l'œil naturellement y compris) et de l'organisme total. Elle conditionne également l'attitude spirituelle, sentimentale de celui qui perçoit. Le rapport entre le monde extérieur et l'homme, dès l'abord antithétique, est tel qu'on aurait beau donner à l'un ou à l'autre des deux pôles une nature constante, il resterait toujours une infinité de rapports possibles. Prenons un homme en état de joie, placé à une certaine heure de la journée devant un paysage printanier, etc. Supposons maintenant le même homme accablé, en proie à une grande douleur sentimentale en face du même paysage au même moment de l'année et de la journée, bref en face d'un paysage qui se trouve inchangé. Les représentations que cet homme se fera dans les deux cas seront naturellement différentes. La réalisation artistique de ces représentations diffèrera également dans les deux cas.

3^o — Nous voyons donc qu'un même homme placé dans une situation déterminée (spirituelle ou matérielle, sentimentale ou corporelle), peut fort bien considérer l'objet momentanément sa perception tantôt avec répulsion, tantôt avec sympathie ou bien avec indifférence, etc., etc. Cet exemple vaut également pour le cas inverse où le sujet, serait constant et l'objet variable. Et à plus forte raison si le sujet et l'objet sont variables et que leurs mouvements se rencontrent. Ici le rythme et l'intensité du mouvement établissent un rapport qui ouvre à l'homme des champs d'expériences multiples et divers. Quant à l'artiste, sa tâche réside précisément, selon nous, à fondre l'objet et le sujet¹⁾ dans une unité supérieure de telle sorte que l'objet devienne

¹⁾ Les unités complexes, objet et sujet, constituent tous deux l'émotion sans toutefois s'identifier avec elle.

l'unité de la pluralité du sujet et le sujet, de son côté, l'unité de la pluralité de l'objet. En d'autres termes, il s'agit pour l'artiste de créer une nouvelle unité qui, précisément parce qu'elle conserve ces éléments objectifs et subjectifs, offrira au spectateur la possibilité de commencer lui-même un nouveau processus de représentation. Autrement dit, cette unité présente un champ d'expériences, en principe quasi inépuisable puisqu'il ne saurait disparaître qu'avec le dernier spectateur.

Nous avons montré qu'il n'est pas de compénétration possible entre l'objet et le sujet lorsque ceux-ci sont constants, bien qu'il ne puisse s'agir que d'une constance toute relative. L'expérience est-elle reproduite à la même échelle d'une manière mécanique, elle ne s'en trouve pas moins modifiée et deuxièmement il existe toujours pour cette reproduction mécanique au moins deux possibilités de s'accomplir. Ces deux possibilités ne sont pas dialectiques et leur résultat est dualiste:

1^o Ce qui relève du contenu (qu'il s'agisse du sujet ou de l'objet) peut prédominer de telle sorte que le côté formel est relégué au second plan ou totalement effacé.

2^o Le côté formel (qui peut se rapporter également au sujet et à l'objet) supprime le contenu ou le supprime entièrement.

La première de ces deux solutions, qui met plus particulièrement en valeur le contenu, est totalement inconcevable pour Hildebrand. La seule solution possible est donc celle qui accentue les valeurs formelles, et uniquement les valeurs formelles de l'objet, c'est-à-dire de l'apparence — puisque, en effet, le sujet s'y trouve éliminé dans une forte proportion. Il ne peut s'agir, en outre, que de ces valeurs formelles de l'apparence élevées par Hildebrand au rang de représentations pures et dont il a fait des facteurs absolus. Nous nous trouvons donc en présence

1^o de valeurs spatiales,

2^o de valeurs d'expression qui toutefois, n'existent qu'en relation avec l'espace.

La valeur fonctionnelle de la matière apparaît de même exclusivement dans son rapport avec la valeur spatiale de l'apparence. La matière est éliminée en tant qu'elle possède une valeur propre. Mais dans tous les cas où il s'agit d'établir des valeurs, et ceci vaut par conséquent pour les valeurs formelles, un sujet est nécessaire qui établisse les valeurs ou qui reconnaisse les valeurs constituées. Nous touchons ici le point qui mène définitivement Hildebrand vers un « historicisme » formel. Hildebrand, qui s'est pour ainsi dire exclu en tant que sujet, se borne à développer des représentations générales même lorsqu'il s'agit de l'espace artistique. Pour que les représentations pures conservent leur caractère absolu dans la réalisation, Hildebrand doit faire appel à un sujet généralement reconnu, à un artiste, à un style, etc. Ce n'est que dans ces conditions que Hildebrand peut travailler avec des formes qui, en fait, sont pour lui sans contenu et qui, objectivement, peuvent même

être fausses, c'est-à-dire ne pas correspondre à la réalité. Ces formes possèdent cependant un certain contenu, une certaine expression, une certaine autorité, en raison des représentations de souvenir et des conventions de la société. Elles remplissent une fonction sociologique et idéologique déterminée, telles par exemple les formes de l'antiquité, à l'époque de Hildebrand, comme autrefois les formes gothiques, etc., etc. On pourrait rechercher dans quelles conditions l'artiste éclectique choisit telles ou telles formes déterminées — l'éclectisme étant couramment présenté comme affranchi de toutes lois et de toutes limites. Il faudrait, pour une recherche de ce genre, examiner toutes les phases des processus de la réception, de la transformation et l'extériorisation; en outre, il serait indispensable d'analyser les éléments historiques, sociaux, culturels, etc. qui entrent dans l'acte de la connaissance et le constituent partiellement. En ce qui concerne Hildebrand et le rôle tenu par le classicisme de son époque, nous ferons, en résumé, les quelques remarques qui suivent. (Cf. la dernière partie de cet ouvrage).

Hildebrand apparaît comme l'un des représentants typiques du classicisme allemand et de la philosophie kantienne telle que l'on commençait à l'interpréter en son temps. L'idéologie artistique humaniste reflète le désir de fuir une réalité où la conciliation des contraires n'est possible que d'une manière théorique. A l'encontre de ce qui se passa au début de la première Renaissance (italienne), l'humanisme contemporain de Hildebrand n'a plus pour but d'inciter les artistes à atteindre ou à dépasser l'antiquité. Celle-ci est considérée comme la réalisation la plus parfaite de la notion du général, comme la conciliation de tous les dualismes, bref, comme l'«humain en soi».

III) — L'examen des idées de Hildebrand sur le rôle de la matière artistique — que nous avons eu l'occasion de souligner — va nous permettre de constater une similitude de conclusion entre ce chapitre et les chapitres précédents.

Hildebrand réduit le rapport existant entre l'esprit et la matière, qui est de nature profondément dialectique et multiple, à une seule relation constante. Tout comme il avait limité les rapports possibles entre les deux dimensions et la troisième, en ne considérant pour l'espace que le seul développement d'avant en arrière — de même ne prend-il ici en considération qu'une seule attitude de l'artiste envers la matière: vaincre la matière par l'esprit, former l'oeuvre d'art comme un esprit épuré de toute matière (donc comme une pure représentation spatiale, cf. Fiedler). Hildebrand demeure logique avec lui-même. N'avait-il pas déclaré précédemment que la représentation artistique devait se développer indépendamment de la matière? ¹⁾

¹⁾ Nous ne saurions mieux confronter cette conception de Hildebrand qu'avec celle de Goethe. Celui-ci écrit (*Schriften über Kunst und Theater*): «Il n'est pas d'oeuvre d'art qui ne soit conditionnée, aussi grand et aussi habile qu'en soit l'auteur. Il a beau maîtriser parfaitement la matière qu'il travaille, il ne saurait en changer la nature... Il ne lui est donc possible dans un certain sens et dans certaines conditions que de donner le jour à ce qu'il avait dans l'esprit. Et l'artiste le plus accompli dans son genre sera toujours celui dont la faculté d'invention et d'imagination s'allie pour ainsi dire immédiatement à la matière qu'il travaille.»

Non seulement, Hildebrand élimine le rapport réciproque de l'explication (*Auseinandersetzung*) entre la matière et l'esprit, mais encore renonce-t-il à considérer la matière artistique dans sa qualité propre. Dans la mesure où il le fait, toutefois, la matière ne représente pour lui qu'un élément de perturbation à surmonter. Ceci ouvre, certes **une** possibilité de création mais à laquelle s'opposent **pour le moins** les deux autres possibilités suivantes: ou bien le but de l'artiste est de faire ressortir le caractère propre de la matière ou bien alors la compénétration de la matière et de l'esprit est de telle sorte que la matière devient l'expression de l'esprit, et l'esprit celle de la matière et que l'extérieur et l'intérieur s'unissent dans une compénétration unique et suprême et ainsi l'oeuvre affranchie de tout dualisme, représente une totalité originelle.

Hildebrand dont les théories s'apparentent au principe de «l'art pour l'art» s'efforce naturellement de surmonter le dualisme. Il n'y est cependant pas parvenu et ceci pour les mêmes raisons historiques que nous avons mentionnées à propos de Fiedler. Au point de vue méthodologique, l'incapacité de Hildebrand à sortir dualisme provient de ce qu'il est entièrement exclu que l'on puisse résorber un dualisme en conférant un caractère d'absolu à l'un ou l'autre de ses pôles. Loin de disparaître par cette méthode, le dualisme se trouve encore renforcé et les éléments opposés plus difficilement réconciliables.

CHAPITRE VI.

COMPARAISON ENTRE WÖLFFLIN ET SES PRÉDÉCESSEURS.

Les liens qui rattachent Wölfflin à ses prédécesseurs sont multiples et le rapport étroit existant entre sa théorie et celles de Burckhardt, Fiedler et Hildebrand s'annonce déjà dans le choix des problèmes que Wölfflin se propose de résoudre. Ceux-ci sont, en effet, déterminés par les résultats atteints ou les lacunes laissées par les auteurs mentionnés et il en est de même pour la méthode dont se sert Wölfflin. Nous pouvons dire que le problème essentiel de Wölfflin consiste à rassembler et à combiner les différentes tentatives de Burckhardt, Fiedler et Hildebrand dans un seul système, qui embrasse à la fois l'histoire des styles (Burckhardt), la théorie du développement des représentations artistiques (Fiedler) et les principes artistiques fondamentaux (Hildebrand).

Nous pouvons nettement distinguer dans la théorie de Wölfflin les trois éléments principaux suivants, tirés des théories indiquées:

a) les caractéristiques des styles de la Renaissance et du baroque de Burckhardt,

b) la «visibilité» de Fiedler,

c) les deux modes de perception de Hildebrand.

Mais Wölfflin fait subir à tous ces éléments une transformation plus ou moins décisive.

En choisissant les époques de la Renaissance et du baroque comme point de départ de ses recherches, Wölfflin suit le chemin ouvert par Burckhardt. (La relation directe entre Burckhardt et Wölfflin est incontestable pour le premier ouvrage de celui-ci **Renaissance et Baroque**, dont la conception fait à tout instant ressentir l'influence de Burckhardt.) Il serait pourtant faux de trop vouloir insister sur l'analogie des objets de recherche de Burckhardt et Wölfflin quant aux « Concepts fondamentaux ». La facilité relativement grande — en comparaison avec d'autres époques de l'histoire de l'art — de pouvoir suivre dans la Renaissance et dans le baroque italiens deux styles nettement distincts, se prêtant, par conséquent, favorablement à une étude comparée, joue certainement un rôle. Et enfin, n'oublions pas que le baroque « découvert » par Burckhardt devait, en raison même de sa nouveauté, éveiller l'esprit de recherche des historiens de l'art de cette époque (Gurlitt, Riegl, Schmarsow, etc.)

L'analogie entre Wölfflin et Burckhardt quant à l'objet de leurs recherches s'efface devant la différence fondamentale de leurs buts: Burckhardt cherche à caractériser ces deux styles d'une façon aussi exacte que possible. Wölfflin entend transformer ces caractéristiques qui, souvent, correspondent exactement à celles énoncées par Burckhardt, en des concepts fondamentaux de l'histoire de l'art, ayant une portée objective et générale. Nous verrons par la suite qu'en raison de cette différence, les deux auteurs finissent par attribuer aux mêmes caractéristiques un sens et une signification méthodologique et empirique toute différente.

Wölfflin cherche à éviter l'un des défauts principaux de la théorie de Burckhardt: le subjectivisme, en transformant les caractéristiques des styles de Burckhardt en concepts historiques objectifs.¹⁾ Wölfflin peut ainsi faire totalement abstraction de tout jugement de valeur et notamment des jugements moraux dont Burckhardt ne pouvait se passer. (Cf. p. 121). Wölfflin peut écarter ces derniers, parce qu'il exclut le génie comme support du développement. Nous ne saurions trop insister sur l'importance du résultat ainsi acquis par Wölfflin quant au caractère scientifique de l'histoire des styles et le progrès que cela constitue, en comparaison avec les caractéristiques plus ou moins arbitraires de Burckhardt.¹⁾ Autre chose est de savoir, si les concepts sont empiriquement suffisants et si Wölfflin, en les établissant n'interdit pas, d'une façon générale, tout jugement, qu'il s'agisse de jugements historiques, esthétiques, etc. En d'autres termes, la question se pose de savoir si Wölfflin n'exclut pas la possibilité d'une critique de l'art.

¹⁾ Cf. par exemple les jugements entièrement subjectifs de Burckhardt sur Rembrandt avec la façon objective, dont Wölfflin décrit l'oeuvre de ce maître.

Le progrès méthodologique que présentent les travaux de Wölfflin ne ressort pas uniquement de la comparaison avec Burckhardt, mais s'affirme également vis-à-vis des théories de Fiedler et Hildebrand dont il a comblé de nombreuses lacunes. Ces deux auteurs, auxquels nous devons ajouter Marées, faisaient presque entièrement abstraction de l'histoire de l'art, de la différence entre les styles et les oeuvres, pour mieux faire apparaître ce qui, selon eux, constitue l'élément artistique véritable et invariable.¹⁾

Nous allons tout d'abord examiner la transformation que les éléments fondamentaux de Fiedler et de Hildebrand ont subie dans les travaux de Wölfflin; nous montrerons ensuite, en quoi les concepts fondamentaux de Wölfflin, issus d'un élargissement et d'une synthèse des idées de Fiedler et de Hildebrand constituent en progrès dans la méthode de la théorie et de l'histoire de l'art.

Wölfflin remplace la «visibilité» de Fiedler qui constitue chez ce dernier la base des arts plastiques, par la façon de voir, par l'histoire propre de la vision. C'est la façon de voir qui détermine, selon Wölfflin, les différentes formes de manifestations artistiques: les styles. En termes généraux, nous pouvons caractériser la différence essentielle qui apparaît ici comme suit: Fiedler avait transformé la science de l'esthétique, qui chez Kant et Hegel par exemple, se basait sur l'anthropologie, en une science de l'art, s'occupant essentiellement de la psychologie de la vision intuitive. Mais cette science était elle-même basée sur la théorie générale de la connaissance, c'est-à-dire que, tout en s'intéressant principalement au développement des représentations artistiques, elle ne quitta pas la base commune au développement de toute représentation.²⁾ Wölfflin réduit cette science de l'art de Fiedler à une science de la vision artistique, en excluant la théorie de la connaissance, c'est-à-dire l'examen du fondement général dont la vision artistique ne saurait se passer. Autrement dit, ce qui chez Fiedler, apparaît comme la prémisse fondamentale, la condition nécessaire à toute activité artistique, devient chez Wölfflin une partie même de cette activité.

Il s'ensuit que la vision intuitive de Fiedler doit acquérir chez Wölfflin un tout autre sens. Les deux visions ont bien cela de commun qu'elles constituent une forme de perception supérieure, une perception

¹⁾ Cf. la lettre de Marées du 23 août 1869 (Coblence) où il écrit: «J'en suis arrivé à présent à ne plus voir de différences entre les diverses écoles; ce qui est bon est bon et cela me suffit». Remarquons toutefois, que Marées omet de définir en quoi consiste le «bon», c'est-à-dire la valeur artistique d'une oeuvre.

²⁾ La ressemblance entre les conceptions de Fiedler et de Marées est à ce sujet très grande. La citation suivante vient à l'appui de la distinction que nous avons établie entre les conceptions de Wölfflin et de Fiedler. «Marées considérait généralement l'homme comme une partie individualisée de la nature qui par son organisation supérieure s'oppose en quelque sorte au reste de la nature et extériorise sa tendance innée vers l'unité et vers l'harmonie comme désir de la connaissance. L'artiste ne lui semblait nullement faire exception à cette loi générale et il le rangea carrément parmi cette minorité où se déroule la lutte de l'humanité toute entière pour atteindre la lumière de la connaissance.» Karl von Pidoll, Hans von Marées. Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler H. v. M. aus den Jahren 1880—81 und 1884—88. Augsburg 1930, p. 80.

en quelque sorte organisée. Mais cette organisation de la perception n'apparaît chez Fiedler que dans sa purification, elle n'est que la perception pure, élevée à la conscience, en vue de la présentation. Fiedler souligne tout particulièrement ce dernier point du rapport indissoluble existant entre la perception consciente (la vision intuitive) et la présentation. Il insiste, en outre, sur le fait que cette vision intuitive qui, par sa nature même est forcée de s'extérioriser dans l'activité artistique concrète, est libre de toute organisation formelle « décorative », c'est-à-dire qu'elle n'a aucun rapport avec le goût de l'artiste. Wölfflin par contre, considère les visions intuitives des artistes comme des perceptions organisées « décorativement », c'est-à-dire d'après le goût de l'artiste ou plus exactement d'après le goût « visuel » de l'époque, soit picturale, soit linéaire, etc.

Laissons de côté la question, discutée dans le chapitre sur Fiedler de savoir si le processus de la perception est déterminé d'une façon exacte par cet auteur et négligeons pour le moment cette même question en ce qui concerne les recherches de Wölfflin; nous pourrions ainsi définir la ressemblance et la différence entre la vision intuitive de Fiedler et celle de Wölfflin de la manière suivante: les conceptions des deux auteurs présentent une analogie du fait que toutes les deux situent l'élément spécifiquement artistique dans la vision intuitive. Elles ont, en outre, ceci de commun, que les deux auteurs tendent à fondre dans un seul processus les trois actes complexes de la perception, de la représentation et de la réalisation. Mais, en ce faisant, ils agissent différemment. Fiedler établit l'identité entre les formes et le contenu de la vision intuitive (non organisée d'après le goût de l'artiste) et l'expression concrète de l'oeuvre d'art. Cependant, il ne pouvait ainsi suffisamment expliquer cette expression, c'est-à-dire son organisation formelle, matérielle, etc. Wölfflin reconnaît cette lacune et cherche à la combler en soutenant que la vision intuitive est déjà organisée formellement, d'après le goût de l'époque. Ce goût qui apparaît comme organisation de la perception serait conditionné historiquement, sans que l'artiste en ait conscience.

Ce point de vue de Wölfflin constitue incontestablement un progrès important dans la méthode de l'histoire de l'art, car il établit, ainsi que les perceptions de l'artiste sont conditionnées par les données historiques de son époque. Nous verrons par la suite si Wölfflin a réussi à définir plus exactement les facteurs divers de cette influence et son mécanisme.

Cette thèse de la vision intuitive organisée de Wölfflin se fonde sur la théorie des modes de perception de Hildebrand. Même nous pouvons dire, que les deux séries de catégories, établies par Wölfflin — la série s'accordant avec la notion du style linéaire, d'une part, et celle s'accordant avec le pictural, de l'autre — correspondent assez exactement à la différence de la perception simultanée (« image par plans ») et suc-

cessive («représentation spatiale») de Hildebrand. Mais il y a lieu de noter la différence fondamentale qui existe entre les catégories de Wölfflin en tant que formes d'organisation de la vision intuitive et les deux modes de perception de Hildebrand. Chez ce dernier, les deux modes de perception se trouvent dans un rapport réciproque permanent et l'oeuvre d'art est la réalisation de la *Gesetzmässigkeit* (conformité à la loi) de ce rapport. Chez Wölfflin, par contre, les deux modes de perception correspondent à deux conceptions artistiques nettement distinctes, «aussi différentes que deux langues».

La différence fondamentale entre les concepts de Wölfflin et les visions intuitives de Fiedler, les modes de perception de Hildebrand et les caractéristiques de style de Burckhardt réside en ce que Wölfflin fait de ses concepts un principe immanent et rationnel du développement de l'art. Nous pouvons facilement nous expliquer ce qui amena Wölfflin à formuler ce principe: d'une part, celui-ci permet de souligner et d'accentuer l'importance du développement immanent de l'art négligée par Burckhardt, d'autre part, il assure aux conceptions purement abstraites de la visibilité et des modes de perception de Fiedler et de Hildebrand un certain rapport avec les données concrètes de l'histoire de l'art. C'est à ce résultat que nous faisons allusion en demandant précédemment, en quoi les concepts fondamentaux de Wölfflin, issus d'un élargissement et d'une synthèse des idées de Fiedler et de Hildebrand, constituent un progrès dans la méthode de la théorie et de l'histoire de l'art? Car l'importance des concepts de Wölfflin par rapport aux théories de Fiedler et de Hildebrand réside précisément, selon nous, dans le fait que Wölfflin a essayé de jeter un pont sur l'abîme qui sépare les théories de ces deux auteurs de la réalité historique. Les principes de l'art établis par ces derniers sont, en effet, beaucoup trop abstraits ou trop généraux pour pouvoir expliquer l'individualité historique d'une oeuvre d'art. Fiedler renonça même complètement à s'occuper de cette question. Les principes découlant de la théorie de l'espace de Hildebrand s'appliquent, il est vrai, à quelques oeuvres, mais sont loin de pouvoir saisir ou expliquer une oeuvre déterminée sous tous ses aspects. Encore moins peuvent-ils s'adapter à toutes les oeuvres d'un seul artiste ou d'une époque stylistique, sans parler de l'art de tel siècle déterminé. (Cf. Riegl, *Gesammelte Aufsätze, Naturwerk und Kunstwerk*, II, pp. 68, 69. Augsburg-Vienne 1929). **Nous ne recherchons pas ici**, si les concepts artistiques de Wölfflin répondent vraiment aux exigences qu'impliquent de tels concepts. Nous tenons simplement à souligner que Wölfflin a reconnu la nécessité de mettre en rapport les concepts artistiques avec l'histoire de l'art, et de les établir d'une façon systématique.

Nous verrons par la suite s'il lui eut été possible de trouver une solution satisfaisante à ces problèmes qu'il a si justement formulés.

Examinons de plus près le rapport des concepts fondamentaux de Wölfflin, en tant que principes historiques, avec les thèses soutenues par

Fiedler, Hildebrand et Burckhardt, pour expliquer le cours de l'histoire de l'art.

Nous constatons à nouveau que la théorie de Wölfflin est, d'une part, intimement liée aux théories de ses prédécesseurs et il existe entre elles de nombreux points communs, mais que, d'autre part, elle s'en distingue sensiblement sur de nombreux autres points non moins importants. Rappelons nous que Fiedler et Hildebrand soutiennent la thèse d'un développement absolument immanent de l'art. Chez Fiedler, cette immanence du développement est interrompue, aux périodes de décadence artistique par l'intervention de facteurs extérieurs, les idées de l'époque, notamment, la philosophie et la théorie de l'art qui, selon lui, peuvent ranimer la vie artistique. Pour Hildebrand, l'interruption de l'immanence du développement se confond également avec les époques artistiques décadentes, mais cette décadence est précisément la conséquence de l'intervention de facteurs extérieurs, en particulier des sciences exactes! Ces deux théories ont donc ceci de commun:

1^o seule l'intervention de facteurs idéologiques peut exercer une influence sur le développement de l'art;

2^o cette intervention ne se manifeste qu'aux époques de décadence de l'art.

Wölfflin se rencontre avec Hildebrand et Fiedler dans la première thèse, mais il apporte à la seconde un élément nouveau d'une très grande importance en faisant de l'intervention des facteurs extérieurs une nécessité, c'est-à-dire un principe historique. En d'autres termes, chez Fiedler comme chez Hildebrand, l'interruption de l'immanence du développement de l'art par l'intervention des facteurs extérieurs reste fortuite; (d'après Hildebrand, cette intervention constitue même un élément perturbateur). Wölfflin, par contre, reconnaît l'alternance entre le développement immanent et le développement conditionné par des facteurs extérieurs comme une alternance nécessaire qui jouera inévitablement dans des phases déterminées: au moment où le développement rationnel allant du style linéaire au style pictural dépassera son point culminant, c'est-à-dire où il commence à s'infléchir. Wölfflin établit ainsi le principe de la périodicité du développement. Point n'est nécessaire d'insister sur le fait que par l'établissement de ce principe historique, Wölfflin dépasse considérablement Fiedler et Hildebrand quant à l'explication systématique du développement de l'art. Pouvons-nous en dire autant vis-à-vis de l'oeuvre de Burckhardt?

La question est ici plus complexe car Burckhardt, à l'encontre de Hildebrand et de Fiedler, avait déjà reconnu l'existence d'un rapport entre les facteurs immanents et transcendants. Wölfflin comparé à Burckhardt ne se révèle donc pas comme innovateur, comme c'était le cas par rapport à Fiedler et Hildebrand. En quoi Wölfflin et Burckhardt se distinguent-ils essentiellement?

Disons immédiatement qu'il n'existe pas de différence de méthode entre ces deux auteurs. Mais en comparant leurs thèses, il apparaît que Wölfflin, d'une part, a élargi, d'autre part restreint les thèses de Burckhardt, sans toutefois déterminer avec plus de précision le rapport entre l'immanence et la transcendance du développement. Nous le verrons clairement dans l'analyse des conséquences de la thèse de Wölfflin sur le rôle du génie dans le développement historique de l'art. On sait que Wölfflin, à l'encontre de Burckhardt, nie le génie comme support de ce développement. Il y oppose la thèse d'un développement immanent, rationnel et périodique. Grâce à elle, Wölfflin peut mettre tout l'accent sur les facteurs immanents quant à leur importance dans le développement de l'art. Burckhardt avait, lui, sousestimé l'action de ces facteurs, plus exactement, il avait surestimé, aux dépens des facteurs immanents, l'apport du génie. Wölfflin réduit le rôle du génie à sa juste valeur et rend leur véritable importance aux facteurs immanents: sans l'action réciproque continue des facteurs immanents (des formes créées), déclare-t-il, la disparition d'un ancien style et l'apparition d'un nouveau serait impossible. En d'autres termes: Wölfflin reconnaît qu'un génie ne saurait créer des formes entièrement nouvelles sans l'existence antérieure d'un certain monde formel déterminé dont le développement doit être parvenu à un degré suffisant.¹⁾ Il y a lieu cependant d'insister sur le fait suivant: la seule raison pour laquelle Wölfflin limite la portée de l'activité du génie est que, selon lui, toute forme artistique doit parcourir une série de transformations, elle doit avoir existé ou « vécu » pendant un certain temps avant qu'une forme nouvelle puisse la remplacer. « Il faut que toute une série de possibilités stylistiques ait été épuisée » . . . avant que de nouvelles possibilités puissent être envisagées.²⁾ C'est cette même idée qu'exprime Wölfflin dans ce passage précité où il dit que les formes baroques sont nécessairement liées à la dernière phase d'un style. Wölfflin ne considère ainsi qu'un seul côté du problème. Cette accentuation chez Wölfflin, de l'importance du développement immanente qui est négligé par Burckhardt, est certes justifiée et nous ne saurions méconnaître le progrès que cette conception constitue par rapport à la thèse de Burckhardt. Il nous semble cependant, que Wölfflin n'a pas suffisamment pris en considération l'autre aspect du problème: l'action des formes les unes sur les autres, leur vie immanente n'est pas seule à conditionner l'activité créatrice du génie, il faut également tenir compte du degré atteint par le développement artistique et historique général, autrement dit, l'explication des artistes avec le monde doit être parvenue à un certain niveau qui constitue pour ainsi dire le tremplin du génie. (Cf. pp. 115 et ss.) Nous verrons dans la

¹⁾ Il est intéressant de constater l'évolution des conceptions de Wölfflin à ce sujet. Dans son ouvrage *Renaissance et baroque*, il soutient encore entièrement la thèse de Burckhardt comme le montre la citation suivante: « Il appartient à la littérature qui s'occupe de l'histoire des artistes d'énumérer toute la richesse des forces créatrices et analyser les individualités dans les détails. L'histoire des styles ne s'occupe que des grands génies qui font le style ». p. 3.

²⁾ Concepts fondamentaux, p. 248

partie suivante d'où vient que Wölfflin n'ait pas reconnu l'existence de cet aspect du problème. Nous devons maintenant rechercher si, en écartant le génie comme support du développement, Wölfflin n'a pas perdu plus qu'il n'a gagné?

Que représentait en effet le génie pour Burckhardt? La définition qu'il en donne embrasse un grand nombre de facteurs: l'union du général et du particulier, du subjectif et de l'objectif, des éléments statiques et dynamiques, la compénétration de l'intérieur et de l'extérieur, bref, la concentration du monde dans un seul individu. Chez Wölfflin, par contre, il n'est fait état que de l'influence des facteurs idéologiques et raciaux. Mais ce problème est encore à considérer d'un autre point de vue. L'intervention de ces facteurs dans la conception de Wölfflin ne constitue pas un principe s'appliquant au développement dans son ensemble; il n'intervient qu'aux moments de transition du style pictural au style linéaire. Quant à l'autre partie du développement, la transition du linéaire au pictural, elle s'accomplit suivant une logique immanente. D'après la thèse de Burckhardt, par contre, l'intervention des facteurs transcendants à l'art, le recours à l'histoire générale, se fait d'une manière permanente tout au long du développement par l'intermédiaire de l'activité des génies. C'est là ce qui constitue précisément pour Burckhardt la force motrice de l'histoire de l'art, puisqu'à tout génie correspond un nouveau style. Ce n'est que chez Burckhardt que cette intervention dans le développement immanent de l'art peut être totalement indépendante du principe de la périodicité auquel il fait parfois allusion. Chez Wölfflin, par contre, cette intervention est en contradiction avec le principe du développement de l'art. Nous reviendrons sur cette question dans la partie critique suivante de notre étude.

Les explications différentes données par Burckhardt et Wölfflin quant au développement de l'histoire de l'art conduisent à de nouvelles divergences entre les deux auteurs. L'explication de Burckhardt lui assure la possibilité de différencier le style d'une époque en une pluralité de styles particuliers. Autrement dit, Burckhardt n'est pas obligé de recourir à la notion d'un style unique pour toute une époque, ce qui est le cas chez Wölfflin. Il est vrai que Burckhardt, à force de distinguer dans le style général une multitude de styles individuels, finit par perdre de vue le style général. Il lui devient de plus en plus difficile de reconnaître le lien qui réunit les styles particuliers. Nous croyons cependant que malgré cette lacune, Burckhardt se trouve plus près de la réalité historique, telle qu'elle se reflète dans l'art d'une époque; Wölfflin, lui, ne peut saisir que le caractère le plus général d'une époque déterminée encore qu'il ne puisse l'expliquer. Certes, Burckhardt ne nous explique pas davantage le style d'une époque comme expression nécessaire d'un contenu déterminé, mais il a cet avantage sur Wölfflin de pouvoir reconnaître un plus grand nombre d'expression différentes. Nous devons noter, en outre, que nous ne trouvons plus chez Wölfflin

les subdivisions, établies par Burckhardt, pour le style d'une époque déterminée ou pour la notion du style en général: ainsi les styles des matériaux, les styles fonctionnels ou organiques, les styles inorganiques, locaux, les particularités stylistiques des diverses branches de l'art, etc. Le fait que Wölfflin renonce **volontairement** à s'occuper de ces différenciations est d'une très grande importance tant pour la valeur empirique que pour la valeur méthodologique de ses concepts fondamentaux de l'histoire de l'art. En négligeant, au profit d'un schéma général, la nature particulière de chaque branche de l'art, Wölfflin restreint considérablement la portée de ses concepts fondamentaux en tant que «principes de l'art» par rapport aux caractéristiques de style de Burckhardt. En faisant abstraction, d'autre part, de la différenciation du style d'une époque déterminée en styles locaux, personnels, etc. Wölfflin restreint la portée de ses concepts en tant que concepts historiques. Nous avons déjà vu que Wölfflin **dépasse** Burckhardt par sa plus grande objectivité et par la portée plus générale de ses concepts pour une époque déterminée de l'histoire de l'art. Il pousse cependant si loin ce travail de généralisation que leur portée scientifique se trouve à nouveau restreinte. En ce qui concerne notamment l'étude des époques intermédiaires, Wölfflin **reperd** le terrain conquis grâce aux travaux de Burckhardt. Les multiples différenciations de la notion du style établies par Burckhardt lui donnaient, en effet, la possibilité de poursuivre dans les époques de transition stylistiques d'une part les dernières manifestations du style en déclin, d'autre part les premiers signes du style naissant. Wölfflin, en raison de son principe d'un développement rationnel, immanent, antithétique et périodique, exclut dans une large mesure l'histoire générale et partant la diversité des styles. Il est donc obligé de passer sur les styles de transition. En d'autres termes: la théorie du développement de l'histoire des styles de Burckhardt, qui est en même temps une histoire de l'art, englobe toutes les phases du développement. Pour pouvoir maintenir sa théorie, Wölfflin, lui, est contraint de faire abstraction de toute une partie de l'histoire.

Les différences que nous avons constatées entre les procédés et entre les théories de Burckhardt, Fiedler, Hildebrand, d'une part, entre les théories de ces trois auteurs et Wölfflin de l'autre ne sauraient être expliquées que par une étude sociologique que nous avons entreprise dans la dernière partie de ce travail.

CHAPITRE VII

CRITIQUE DES CONCEPTS FONDAMENTAUX DE L'HISTOIRE DE L'ART.

1. Recherches sur leur portée méthodique et philosophique.

On peut arriver à une estimation des concepts fondamentaux de Wölfflin en partant de divers points de vue. D'une part, on peut étudier leur portée méthodologique dans le domaine de la philosophie (théorie de l'art); d'autre part on peut vérifier leur application empirique dans le domaine de la science descriptive de l'art; en troisième lieu, il leur appartient de rendre possible une critique de l'art, toujours liée aux deux autres sciences.

Toute manière d'étudier l'art, que ce soit sous l'angle de l'histoire de la culture, de l'histoire des styles, de la psychologie, etc. a sa valeur propre à condition qu'on reste conscient des limitations qu'elle comporte. Ceci implique donc que l'oeuvre d'art et le domaine de l'art tout entier ne soient considérés que d'un point de vue bien défini. Ces vues partielles peuvent avoir une grande importance comme travail préparatoire conduisant à une compréhension pleine et entière de l'oeuvre: elles ne peuvent cependant prétendre à saisir l'oeuvre d'art dans son essence même et avec toutes ses particularités.

A l'encontre de telles vues partielles, des concepts fondamentaux de l'art doivent être précisément des notions permettant de saisir l'essence de l'art et d'une oeuvre particulière, (autant qu'il est en général possible de le faire au moyen de définitions conceptuelles); ces concepts doivent pouvoir servir à décrire une oeuvre d'art, permettre d'établir sur cette description une critique, c'est-à-dire un jugement de valeur, et saisir le domaine particulier de l'art entier comme d'une oeuvre isolée. Cela ne veut pas dire que les concepts doivent être les mêmes pour tous les domaines des arts plastiques (par exemple pour l'architecture, la sculpture et la peinture). Il doit être possible en principe d'établir de tels concepts en partant **d'une seule oeuvre d'art**; il est indispensable pour cela d'examiner **simultanément** l'analyse historique et l'analyse de la structure interne de l'oeuvre. Il ne nous appartient pas d'établir ici nous-mêmes de tels concepts. Il s'agit uniquement de préciser notre point de vue sur le problème des «concepts fondamentaux de l'art» quelle que soit leur définition particulière. Nous n'avons parlé jusqu'ici que des concepts fondamentaux de l'art tout court sans préciser s'ils sont liés à l'histoire, à la théorie, à la science générale de l'art, ou à n'importe quel autre domaine. Notre analyse des «concepts fondamentaux de l'histoire de l'art» de Wölfflin va motiver les raisons qui nous permettent d'agir ainsi.

Revenons encore, comme nous l'avons déjà fait d'une façon succincte dans l'introduction, à ce terme de Wölfflin « concepts fondamentaux de l'histoire de l'art. » Comme nous avons déjà pu constater, au cours des chapitres précédents, le caractère problématique du titre donné par Wölfflin à son livre, nous nous efforcerons surtout maintenant de démontrer à quel point le manque de clarté de ce titre a influencé toute la manière wölfflinienne de poser ses problèmes.

Nous avons noté comme première tâche au début de notre introduction la phrase suivante: « trouver une base à l'histoire des normes artistiques et des styles. » Nous avons rattaché ce problème au domaine de la théorie de l'art et de l'histoire.

L'identification arbitraire de l'histoire de l'art avec celle des styles que nous avons déjà signalée en parlant du titre, se répète donc encore dans la formulation du problème. Il se pose avant tout la question de savoir comment nous devons comprendre le mot « historique ». Nous avons vu que Wölfflin entend par « histoire » non seulement « changement » mais aussi « évolution ». (Cf. pp. 17, 18). Il ne s'agit donc pas de rechercher des concepts fondamentaux valables pour un simple changement, c'est-à-dire des lois suivant lesquelles quelque chose se transforme, mais d'établir des lois suivant lesquelles il n'y a pas seulement un changement mais un développement au sens d'un progrès. Dans le premier cas, on formulerait des lois qui correspondraient en quelque sorte à celles de la mécanique; dans le second, ces lois ne régissent pas une évolution de **quelque chose** (art, style); tout au contraire, avant d'établir de telles lois, il nous faudra analyser leur propre objet, c'est-à-dire l'histoire. Suivant les conceptions de Wölfflin du développement historique « rien ne se trouve achevé dans le sens propre du mot ». C'est pourquoi il commence par créer un concept idéal de l'histoire. Il le fait cependant de telle manière, qu'il est forcé d'arriver à rendre absolu ce que contient l'histoire et à opposer strictement

1^o l'histoire rendue absolue (histoire en tant qu'objet);

2^o le contenu de l'histoire (l'objet de l'histoire, dans notre cas l'art).

Le développement de l'art — nous aurons à rechercher s'il existe une telle évolution — est identifié au développement de la vision. La « vision en soi » possède toutefois « sa propre histoire ». L'histoire et l'art ne sont donc pas en relation de sujet à objet simultanément; ils ont chacun une existence immanente, propre et autonome. Wölfflin s'efforce de traiter l'histoire de l'art comme une histoire des problèmes artistiques. En ce qui concerne l'histoire de l'art on doit cependant tenir compte du cours réel du développement historique beaucoup plus encore que dans une histoire des problèmes philosophiques, par exemple; toute histoire de l'art n'étant rendue possible que par l'existence concrète des oeuvres d'art elles-mêmes. Les problèmes artistiques ne sont reconnais-

sables que dans leurs réalisations, c'est-à-dire elles se trouvent dans les oeuvres d'art. C'est pourquoi des concepts fondamentaux de l'art ne peuvent être établis à priori; on ne peut à priori que légitimer leur existence.¹⁾ L'histoire en tant qu'objet idéal, c'est-à-dire prise abstraitement afin de pouvoir ainsi saisir les lois théoriques de l'art, doit donc être formée de telle façon que la diversité objective des oeuvres d'art réelles puisse y être comprise dans toute sa plénitude. Wölfflin laissant de côté les styles de transition comme «étant réservés à une étude spécialement historique»,²⁾ l'objet idéal de l'histoire reste imparfait. Par ailleurs «une étude historique spéciale ne peut réussir qu'à condition de posséder déjà les concepts décisifs». ³⁾ Il en découle cette curieuse conséquence que, d'une part, les données concrètes doivent être réservées à une étude spécialement historique, mais que, d'autre part, cette étude historique n'est possible que quand on dispose déjà de concepts obtenus de façon non-historique. Le fait que ces concepts seront non-historiques, c'est-à-dire insuffisants pour l'étude des données concrètes découle précisément de ce qu'ils exigent une étude historique spéciale préalable, qui, à son tour... etc. Nous tournons donc dans un cercle vicieux. Ainsi apparaît le manque complet de maillons intermédiaires. Mais plus cette lacune qui porte sur les styles de transition sera grande, plus la compréhension des oeuvres particulières des différentes époques sera inexacte et plus la délimitation des divers domaines culturels dans le cadre de l'histoire concrète sera difficile.

Wölfflin ne conçoit pas l'histoire comme un processus dialectique, c'est-à-dire comme une histoire faite par l'homme et à l'intérieur de laquelle les différents domaines culturels représentent des processus spirituels qui comme tels possèdent et développent une certaine valeur propre, une autonomie relative et leurs conditions propres; il rend l'histoire autonome et absolue. Wölfflin n'admet pas les chaînons intermédiaires qui ressortiraient inévitablement d'un rapport dialectique; il se forge des concepts absolus et abstraits dont il fait des critères. Nous avons plus particulièrement en vue les concepts de la race et de la nation. («on se bûte partout aux fondations des sentiments nationaux, où le goût vient s'allier aux éléments spirituels et éthiques; l'histoire de l'art a encore une tâche féconde devant elle, si elle veut s'occuper systématiquement de ces problèmes de psychologie nationale des formes». «Une histoire du style tectonique ne peut pas être écrite sans traiter des différences nationales et régionales», etc.⁴⁾) Nous pensons surtout à cette phrase si caractéristique pour sa conception idéaliste de l'histoire: «il s'agit seulement de savoir à quel point cette volonté hu-

¹⁾ Cf. Ullitz, über Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Kantstudien t. XXXIV, 1/2, 1929; Panofsky, über das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie, Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft, XVIII, 1925; Hegel, Einleitung der Vorlesungen über die Aesthetik, oeuvres complètes, t. 12, Stuttgart 1827.

²⁾ Concepts fondamentaux . . . p. 15

³⁾ ibid. p. 15

⁴⁾ Concepts fondamentaux, p. 9. Cf. en outre dans ce travail pp. 18, 19

maine est subordonnée à une certaine nécessité; cette question nous entraîne au delà de l'art dans toute la complexité de la vie historique jusque dans la métaphysique.»¹⁾ Cette phrase nous fait apparaître l'histoire et l'art comme deux contraires absolus, qui ne peuvent être réunis que dans la métaphysique. La volonté de l'homme est assujettie en dernière analyse, «dans la mesure d'une certaine nécessité» à cette métaphysique abstraite et imprécise. (Il s'agit ici, bien entendu, de la volonté artistique). Si l'on cherche à présent une définition plus nette de cette métaphysique (qui pourrait trouver son expression dans les termes d'«intuition», d'«esprit pur», etc.) on s'aperçoit que seule l'évolution de l'histoire toute entière peut, selon Wölfflin, la contenir. Car bien que «le talent le plus original soit incapable de sortir des limites posées par sa date de naissance» et si «n'importe quoi n'est pas possible à n'importe quelle date, si certaines idées ne peuvent être pensées qu'à certaines étapes de l'évolution»,²⁾ nous restons toujours arrêtés, malgré la justesse de ces affirmations, devant la question du «pourquoi»? **Pourquoi** est-ce possible ou impossible, puisque la nécessité objective de tel ou tel «vouloir» créateur ne peut être, d'après Wölfflin, cherché uniquement dans l'histoire concrète — comme on pourrait le penser d'après ces citations —; mais que la question de cette nécessité ne peut être résolue que dans le domaine de la métaphysique, comme on l'a vu dans les passages cités plus haut. Si on réunit toutes ces citations, on aboutit à une identification de l'histoire et de la logique.

Le deuxième problème de Wölfflin correspond exactement à cette notion abstraite de l'histoire. Comme nous l'avons signalé, Wölfflin veut «analyser les changements de style et leur importance dans la conception des formes artistiques». Nous sommes donc obligés de supposer que le changement des styles vient se greffer sur une conception nouvelle des formes, s'étant développé de manière autonome et immanente. Si nous voulons à présent identifier les mutations de style avec les variations de l'art — ce que nous serions en droit de faire en nous basant sur le titre même de l'ouvrage en question où l'histoire du style se confond avec celle de l'art — nous nous trouvons devant un fait singulier: la conception de la forme qui conditionne le développement de l'art, n'a rien à voir, au fond, avec l'art lui-même, car on ne rapproche que postérieurement l'évolution de l'art du changement de la conception des formes. C'est pourquoi il ne convient pas d'identifier leurs changements, malgré l'identification de l'histoire des styles avec celle de l'art. Nous aurons à revenir sur cette question. Wölfflin, soulignons-le, pousse si loin sa conception abstraite de l'histoire que selon lui, le changement des styles, représentant, au fond, une évolution historique concrète, peut être confronté avec les variations immanentes des conceptions de la forme, tout en restant absolument indépendant d'elles, et inversement.

¹⁾ Concepts fondamentaux, avant-propos à la 6ème éd. p. X

²⁾ *ibid.*, p. XI

Il va de soi qu'on n'obtient ainsi qu'un dualisme, jamais une unité. Par suite de cette opposition absolue, les formes de présentation **doivent** être considérées comme absolues et comme possédant un développement immanente. Mais puisque ces dernières se trouvent **en marge** de l'histoire concrète et n'en sont pas seulement déduites par abstraction, elles **doivent**, par la force des choses, être dépourvues de toute expression. Nous croyons donc qu'il est logiquement faux de critiquer les formes de présentation de Wölfflin relativement à la diversité des oeuvres d'art réelles (comme l'a fait Panofsky et autres) en contestant leur manque d'expression; il faut, au contraire, afin d'être en état de discuter leur immanence et leur manque d'expression **commencer** par étudier la conception wölfflinienne de l'histoire, dont elles sont la conséquence fatale. Si l'on se borne à une critique du bien-fondé empirique et philosophique des formes de présentation, sans s'occuper de la conception de l'histoire de Wölfflin, l'on passe, d'après nous, à côté du point le plus important,

Nous avons déjà dit que les concepts des formes de présentation se sont développés en dehors de l'histoire. Nous montrerons à l'occasion de l'examen de leur valeur empirique qu'en raison de ce fait, ils ne sauraient embrasser toute la plénitude concrète des données historiques. Nous aurons maintenant à examiner la question déjà posée dans la première partie (introduction, p.1) à savoir si, en général, il est possible d'établir des concepts historiques fondamentaux, et cela en partant d'une époque déterminée de l'histoire, comme le veut Wölfflin. Qu'il s'agisse pour nous de concepts historiques de l'art, cela est relativement peu important.

Commençons par suivre l'auteur. Nous avons déjà démontré à quel point sont imparfaites les assises de la conception wölfflinienne de l'histoire au point de vue de la théorie de la connaissance. La même imperfection apparaît dans l'application de la méthode inductive telle qu'il utilise pour établir ses concepts. Il parvient à cette méthode par une voie empirique. Nous ne pouvons éviter ces deux expressions « méthode » et « par voie empirique » bien qu'elles soient à proprement parler peu exactes. Car le procédé même de Wölfflin est mal fondé, ce qui revient à dire que ses prétentions à une portée objective et générale ne sont pas justifiées; en effet, ses prémisses (psychologiques) sont arbitraires et insuffisamment démontrées. Le point de départ empirique est cependant déterminé par ces prémisses; par suite du manque de fondement dans les prémisses, le choix des preuves et des exemples empiriques doit contraindre Wölfflin à négliger l'état réel et objectif des choses, ce que nous comptons démontrer par la suite en nous occupant de la valeur empirique des concepts fondamentaux.

Résumons: Wölfflin part de la pensée abstraite pour établir les concepts historiques; ces abstractions pures l'entraînent à une conception incomplète de la multiple réalité du développement vivant; partant de cette conception incomplète, qui ne peut correspondre qu'à ses idées

abstraites, il y revient et établit de cette façon les concepts fondamentaux. Selon nous, il se place ainsi sur un chemin doublement impraticable: car, premièrement, il abandonne la seule voie possible, à notre avis, qui consiste à passer «de l'observation vivante à la pensée abstraite pour revenir à la pratique», en la renversant; et d'autre part, il utilise sa méthode propre (qui, pour nous, est fautive dans ses principes) d'une façon incomplète.

A l'appui de ces affirmations, nous citerons le passage qui suit: «Et de même que les larges coupes transversales ne donnent pas une image tout à fait unitaire, précisément parce que l'attitude optique fondamentale n'est pas la même chez les différentes races, de même il faudra s'incliner devant ce fait qu'à l'intérieur d'un même peuple différents types de représentations coexistent d'une façon permanente, qu'ils soient liés ethnographiquement ou non. Cette dualité existe déjà en Italie, mais là où elle apparaît de la façon la plus manifeste, c'est en Allemagne. Grünewald est un autre type de représentation que Dürer bien qu'ils soient contemporains. Mais on ne peut dire que la signification du développement (dans le temps) soit ainsi annulée: vus d'un peu plus loin, ces deux types se ramènent quand même à un style commun, c'est-à-dire on reconnaît immédiatement ce qui, précisément, les unit tous deux comme représentants de leur génération. Et c'est ce caractère commun, allant de pair avec la plus grande diversité individuelle, qui doit être condensée ici sous forme de concepts.»¹⁾

Ces quelques phrases viennent à l'appui de notre affirmation que la méthode de Wölfflin est insuffisamment fondée du point de vue méthodologique, étant construite sur des prémisses arbitraires. Wölfflin présuppose arbitrairement

a) l'existence «d'une attitude optique fondamentale», c'est-à-dire d'une histoire propre de la vision,

b) il établit là-dessus une liste de types de représentation déterminés.

Nous trouvons en plus la preuve de notre affirmation que Wölfflin applique sa méthode de manière incomplète.

a) Wölfflin observe l'évolution historique de l'art au moyen d'une coupe transversale qu'il n'interroge que du point de vue des prémisses établies et il ne la met pas en rapport (ni avant ni après) avec une coupe transversale embrassant toute la culture d'une époque.

b) Il nous donne une coupe longitudinale sans rapport avec sa coupe transversale.

Wölfflin admettant à tort une histoire propre du développement de la vision, nous renvoyons au travail excellent par sa clarté de Erwin

¹⁾ Concepts fondamentaux, avant-propos à la 6ème éd. pp. X à XI

Panofsky: **Le problème du style dans les arts plastiques.**¹⁾ Panofsky démontre, que les concepts de la «vision», «de l'oeil» ne possèdent pas un sens nettement défini, mais que dans le vocabulaire des diverses sciences, ils sont employés avec des significations toute différentes: un sens littéral et un sens figuré. Au sens strict l'oeil est l'organe qui transmet à l'homme une réalité extérieure qu'on ressent en premier lieu de manière purement subjective, et que l'on objectivise par la suite en la mettant en rapport avec la notion apriorique de l'espace abstrait, dont la perception puisse être désignée par le terme «vue» ou «expérience optique». L'oeil ne fait que saisir les formes, il n'en construit jamais. Dans ce dernier cas, l'image perçue doit être «ramenée à une forme», car ce qui est perçu n'est ni pictural, ni spatial, etc. Selon l'opinion de Panofsky, on ne peut «rattacher à une forme» la perception visuelle que par l'âme. Celle-ci seule (ici, nous ne sommes pas complètement d'accord avec l'auteur, tout en acceptant son point de vue en principe), peut interpréter une donnée encore tout à fait dépourvue de forme, qui est transmise par un organe de perception, dans le sens d'un schéma artistique des formes demeurant absolument étranger à l'organe lui-même. Ainsi l'antithèse entre la vue et la conviction (Optik - Gesinnung), entre l'oeil et le sentiment (Auge - Gefühl) devient purement verbale. Wölfflin en mésestimant la signification précise des concepts de «l'oeil» et de «l'optique» a attribué à la «vision productrice artistique» la place qui revient à la «vision réceptive naturelle»: il l'a placée à un degré inférieur par rapport aux facultés d'expression.

La coupe transversale que Wölfflin fait de l'histoire est incomplète en ce sens qu'elle n'est établie qu'en raison de l'existence préalable et en vue des possibilités optiques d'une époque donnée. Ce faisant, il laisse de côté tous les facteurs individuels, sociologiques et culturels. Cette négligence est logique chez lui, car il conçoit l'histoire de l'art comme immanente. Ce qui nous paraît moins explicable, c'est qu'il ne néglige pas également l'élément national et racial. Nous avons essayé de montrer à un autre endroit de notre travail, qu'en raison de sa conception idéaliste et abstraite de l'histoire, cela lui était impossible.

Wölfflin n'entend rechercher dans ses types de représentations que les traits communs qu'ils présentent comme appartenant à des représentants d'une seule génération. Dès le début, il a fait abstraction de tous rapports culturels et les subordonne aux critères nationaux et raciaux. C'est pourquoi il n'arrive pas à saisir les particularités essentielles des types que l'on peut reconnaître dans chaque domaine culturel, et surtout dans le domaine de l'art. A notre avis, le but principal d'une coupe transversale consiste cependant précisément à rendre possible l'établissement d'une série de types, constants par définition, pour rechercher ensuite, comment un type déterminé, Dürer par exemple, se comporte au XVII^e siècle, donc dans la coupe longitudinale.

¹⁾ Zeitschrift für Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft X, 1915. pp. 460 à 488

Comment pourrait-on justifier une telle thèse? Y-a-t-il la possibilité de déterminer certains facteurs, dont dépendraient ces types? Ecartons tout d'abord une détermination par trop générale de Wölfflin: celle de la race. Car il n'est pas nécessaire de démontrer qu'il existe premièrement des types stylistiques fondamentalement différents dans une seule race aussi «pure» qu'elle soit, ce que reconnaît d'ailleurs Wölfflin lui-même. Et deuxièmement nous devons constater que le même type stylistique peut se trouver dans des races différentes. Une explication également assez générale mais nécessaire, par contre, est celle de la différenciation de la nature humaine: les tempéraments et les caractères. Cette différenciation permet d'établir une première distinction des «types», des «familles spirituelles». ¹⁾ Ce critère serait pourtant beaucoup trop étroit, puisqu'il y a mille façons différentes par lesquelles les mélancoliques, les sanguins, etc. peuvent s'exprimer. Le mélancolique se distinguera toujours du sanguin, mais il se distingue de même d'un autre mélancolique. (Normatif, imaginatif, expressif, visionnaire, etc.) De tels types stylistiques dépendront en outre, quant à leur expression, des moyens relativement constants qui se répètent dans chaque domaine de l'art (dans la sculpture par exemple, le corps humain et son modelage, les mouvements expressifs, etc., dans la peinture la couleur, la ligne, etc.). Une dernière détermination dont dépendront les types consiste enfin dans les données des différences de classes. La classe sociale à laquelle appartient un artiste déterminera l'intensité de son action et la manière dont il l'accomplit, dont il réagit, dont il dépend, et de la base économique et par suite des différentes idéologies. Une telle situation détermine naturellement non seulement la production de l'artiste lui-même, mais encore les réactions envers les productions des autres artistes, bref: elle détermine l'attitude de l'artiste en tant que critique, comme elle détermine l'attitude du public. Il serait faux, de vouloir considérer ce critère de classe comme un critère autonome; il est clair que les différents artistes d'une même classe se distingueront toujours les uns des autres déjà par la différenciation des tempéraments, indiquée plus haut. Mais outre ces différenciations des tempéraments il importe de ne pas négliger le fait que même dans une seule classe, c'est-à-dire dans un groupe, où, d'une façon générale, le degré du développement atteint est le même, il y a des hommes plus avancés, d'autres plus retardataires, etc. ²⁾

Cette série de types une fois constituée, l'on se trouve en état de démontrer, comment certains événements historiques déterminés provoquent toujours la même réaction artistique auprès d'un type donné

1) Cf. Henri Focillon, *Vie des formes*, p. 75

2) Il est intéressant de noter que M. Focillon, en partant d'un tout autre point de vue, arrive à un résultat qui apporte sur plusieurs points une précieuse confirmation à notre constatation de l'existence des «types»: les «familles spirituelles» (pp. 46, 76 et ss.), c'est-à-dire des groupes d'artistes ayant «la même vocation formelle», laissant reconnaître des «affinités réceptives et électives»: «L'étude de ces familles comme telles nous est indispensable». Cf. en outre pp. 88 et ss. où M. Focillon parle du rapport entre le développement stylistique et historique en soulignant l'influence exercée par les milieux naturels et sociaux sur les formes.

Ingres ou Raphaël, par exemple, indépendamment des changements survenus dans la matière artistique. Si l'on n'arrive pas à définir dans la coupe transversale des types déterminés, on court le danger de placer, dans la coupe longitudinale, deux types différents face-à-face, le « type » Dürer et le « type » Rembrandt par exemple, comme Wölfflin l'a réellement fait. Cette juxtaposition a pour résultat d'appeler « évolution » ce qui n'est vraiment qu'une différence typologique.

Si l'on est parvenu à la connaissance des types divers, le problème des styles se présente sous un tout autre aspect. Ces types divers étant issus de classes sociales différentes, il est impossible (sans mentionner toutes les autres raisons) d'admettre l'existence d'un style **unique** pour une époque donnée. Dürer et Grünewald, Ingres et Delacroix se trouvent placés l'un à côté de l'autre et une tentative de les intégrer dans un style commun ne peut réussir qu'aux dépens de leur individualité artistique. Si l'on se place cependant à un point de vue tellement éloigné pour étudier ces types différents qu'ils paraissent à cette distance se fondre dans un seul style, le concept même de style perd alors tout son contenu. Pour le moins on supprime toujours une partie de l'histoire concrète. Si, par contre, on a reconnu la position des types à l'intérieur de l'histoire concrète, tout en tirant au clair leur particularités « typiques », nous obtenons les moyens d'expliquer le phénomène de la prédominance d'un art déterminé sur tous les autres, comme, par exemple, celle de la peinture au XIX^{ème} siècle, ou d'expliquer l'unité de tous les arts sous la direction de l'architecture au moyen âge.¹⁾

Wölfflin admettant un style unique pour une époque donnée, il en résulte des suites importantes quant à l'établissement des formes de présentation et quant à leur contenu. Lorsqu'on lit chez Wölfflin que « les formes de présentation décrites ici ont une portée tellement générale que des individualités aussi éloignées que Terborch et Bernini... peuvent être rattachés au même type », ²⁾ cela constitue une objection fon-

¹⁾ Wölfflin a presque complètement négligé ce problème. La seule fois où il l'aborde dans son ouvrage, il base sur le principe racial son explication des inégalités de développement des arts divers ainsi que de leurs changements d'importance; nous avons déjà démontré le mal fondé d'une telle explication. Wölfflin adopte pourtant un autre point de vue au cours d'une conférence tenue dernièrement, dont nous utiliserons le compte-rendu sous toutes réserves. Il s'efforce de démontrer que le problème de l'art n'est aucunement un problème historique en premier lieu, en appuyant cette thèse de la manière suivante: (Nous citons d'après le compte-rendu de la « Neue Zürcher Zeitung »). « Si le problème de l'art était vraiment un problème exclusivement historique, tous les arts divers devraient exprimer en même temps les mêmes choses. On apprend pourtant par comparaison que l'ère classique de la musique apparaît à un moment distinct de celui où commence l'ère classique des arts plastiques; on pourrait peut-être voir la raison de cette différence en affirmant qu'à un moment donné les talents les plus puissants apparurent précisément dans le domaine de la musique. » Si le compte-rendu traduit vraiment la pensée de Wölfflin, nous ne pouvons y voir qu'une nouvelle preuve à l'appui de notre affirmation: sa conception de l'histoire est à tel point abstraite et idéaliste, qu'elle ne peut qu'entrer en contradiction avec les faits réels sans pouvoir leur fournir une explication. La thèse de l'unité intrinsèque soit de la vie historique d'une époque donnée, soit de la vie historique en général, unité qui ne se différencie ni suivant son rythme ni suivant son contenu, — cette thèse nous paraît particulièrement sujette à caution. Un seul coup-d'oeil sur la réalité historique, telle qu'elle se présente dans la vie d'une nation ou même d'une ville isolée, suffit à démontrer le mal-fondé de cette hypothèse. L'explication du phénomène de la prépondérance d'une branche de l'art sur les autres, tentée ici par Wölfflin, a évidemment une certaine valeur en ce sens que ce sont les besoins qui créent les organes.

²⁾ Concepts fondamentaux, p. 17.

damentale contre les formes de présentation, sans parler du fait déjà mentionné qu'il néglige de tenir compte de l'individualité même de l'artiste. Les formes de présentation, si elles étaient vraiment des concepts établis systématiquement, devraient permettre l'établissement de séries historiques; comme elles en sont incapables, on ne peut les considérer comme concepts systématiques.

Une telle série de types comme nous venons de l'esquisser, ne permet d'établir qu'une histoire des styles et non une histoire de l'art. Car on ne peut nier la possibilité du développement d'un type déterminé dont la manifestation artistique au cours des différentes époques constitue le style et qui en tant qu'homme se trouve placé dans le complexe de tout le développement culturel et sociologique. Quant aux possibilités **quantitatives** d'expression artistique qui apparaissent dans le cours de l'histoire (par invention — béton, ou par mise en exploitation — marbre) elles entrent dans le style puisqu'elles constituent la prémisses nécessaire pour le travail artistique. Mais même si nous pouvons admettre un développement de ces possibilités quantitatives d'expression artistique, il ne s'ensuit pas une augmentation **qualitative** de l'art. (on peut citer à l'appui les constructions actuelles de béton). Si l'on considère l'histoire des styles sous l'angle que nous venons de définir, on écarte immédiatement tout danger d'être partial envers les oeuvres d'art aussi bien contemporaines qu'anciennes, comme cela est arrivé à de nombreux historiens qui, soit en confondant l'histoire de l'art avec l'histoire des styles, soit en voulant constituer une **histoire de l'art** finissent par traiter l'art des peuples pasteurs et chasseurs (Coellen, Worringer) et l'art d'aujourd'hui (Wölfflin) comme étant « non artistique ».

Toute coupe transversale d'un domaine culturel particulier (et toujours historique, cf. p. 187) doit être rapprochée d'une coupe transversale embrassant l'ensemble des manifestations économiques, matérielles, politiques, culturelles, etc. qui se modifient constamment et dialectiquement. Il s'ensuit qu'une telle coupe transversale doit être renouvelée à chaque époque du développement historique et que chaque fois, elle doit donner d'autres résultats. De même, une coupe longitudinale historique qui ne peut avoir de sens qu'en rapport avec la coupe transversale, n'est valable que pour une époque déterminée. Comme les concepts historiques fondamentaux ne peuvent être obtenus que si on les déduit de la coupe transversale et longitudinale d'une époque, il en découle, d'après nous, que la solution de ce problème est irréalisable. Nous croyons qu'il est possible en principe, d'établir des concepts fondamentaux **pour une époque déterminée** du développement historique. Mais ces concepts ne seront valables que pour cette seule époque et encore ne peuvent-ils être considérés comme **concepts fondamentaux historiques** que dans des limites très étroites. Autrement dit, si nous voulons pousser jusqu'au bout notre prémisses d'après laquelle l'histoire est un développement, il en résulte que les concepts historiques doivent

avoir un caractère dynamique, c'est-à-dire qu'ils doivent non seulement montrer dans quel ordre se déroule tout le développement, mais encore avoir eux-mêmes un développement continu. Un procédé assurant un rapport dialectique entre l'objet constitué par ces concepts et ces concepts eux-mêmes, considérant d'autre part également d'une façon dialectique les concepts constituants, pourrait nous rapprocher avec quelques chances de succès de la solution de ce problème difficile, qui, loin d'être résolu par nous, n'a été que posé dans ses lignes générales. Les concepts fondamentaux établis par Wölfflin ne représentent donc pas pour nous des concepts historiques, ni quant au style, ni quant à l'art; ce seront pour nous des purs concepts de style. De plus, leur portée d'application devra se limiter à l'art classique et baroque, sans pouvoir épuiser la transition entre ces deux styles. Il nous semble en tout cas nécessaire de les désigner comme des concepts de style, et non comme de « véritables principes artistiques ». ¹⁾

Wölfflin lui-même s'est donné comme tâche d'établir « des concepts de style » (cf. introduction, p. 2). Après avoir rejeté l'identification des concepts d'histoire de l'art avec ceux d'histoire de style, nous pouvons aborder maintenant ce troisième problème de Wölfflin. Comment peut-on parvenir à établir des concepts de style? Wölfflin entend établir « des concepts de style, et non l'histoire des styles ». Pour obtenir la solution de ce problème, il procède de la manière que nous avons exposée plus haut (cf. d. 3): l'accompli est opposé à l'accompli, le type au type et ceci en partant d'oeuvres d'art prises isolément. (Méthode de l'induction comparée).

Il faut, naturellement, en s'occupant de la solution d'un tel problème isolé, tenir compte de l'attitude générale de Wölfflin en face des autres problèmes de ce domaine. Nous devons comprendre par « type » les différentes oeuvres d'art du XVI^{ème} et du XVII^{ème} siècles, autrement dit, le type du tableau du XVI^{ème}, comparé à celui du XVII^{ème} siècle, etc.; Wölfflin entend par là non pas le type déterminé d'un artiste, mais la diversité des oeuvres d'art des deux époques, acceptées comme un fait accompli.

C'est un des problèmes les plus discutés de la science actuelle de l'art, que de savoir de quelle manière peuvent être établis des concepts de style et des principes artistiques, des concepts fondamentaux de la science de l'art en général; de savoir aussi à quels domaines de la science appartiennent ces problèmes et jusqu'où doit aller la portée de ces concepts. La difficulté particulière de ce problème s'explique si l'on pense aux quelques faits suivants: d'une part, en matière d'art, la théorie et la philosophie, la description et la critique se conditionnent mutuellement, et aucun de ces domaines scientifiques n'est concevable sans qu'on se rapporte à l'oeuvre d'art réelle; et d'autre part, cette

¹⁾ L'art classique, p. 232

dernière, en tant qu'oeuvre créée par l'homme, renvoi de nouveau à l'histoire concrète. En principe, pour amener la solution de ce problème compliqué, nous croyons que ceux-là seront les plus aptes qui s'occupent de la façon la plus pénétrante et la plus directe de l'oeuvre d'art, c'est-à-dire ceux qui, dans la limite du possible, cherchent tout d'abord à comprendre l'oeuvre d'art purement comme oeuvre d'art, en dehors de tout préjugé. Et nous considérons comme une nécessité logique de respecter non seulement la structure propre de l'oeuvre, mais aussi tous les complexes qui ont influé sur sa naissance. Nous sommes donc parfaitement d'accord avec Henri Wölfflin quand il choisit comme point de départ pour établir ses concepts l'oeuvre d'art isolée. Nous aurons toutefois à rechercher, plus particulièrement dans la deuxième partie de cette étude critique, s'il est en général en état de saisir toute la signification d'une oeuvre, qu'il détache, consciemment, ainsi que nous l'avons démontré, de tous les rapports (en particulier de ceux d'ordre individuel et sociologique).

Nous avons déjà vu que pour Wölfflin le domaine de l'art jouit d'une autonomie absolue par rapport aux autres domaines culturels historiques, et qu'il possède un développement immanent. Cette loi, inhérente au développement des représentations se manifeste dans les formes de présentation, qui sont les formes fondamentales constituant le cadre de la création artistique. Ces formes fondamentales ou formes de présentation ont un caractère purement formel. Wölfflin ne nie pas, bien entendu, qu'on a le droit d'interpréter l'art du point de vue de l'expression, mais il trouve que «l'état des choses ne saurait être épuisé par la seule analyse de la qualité et de l'expression. Il reste un troisième facteur, et nous arrivons ici au point capital: le mode de présentation en tant que tel». ¹⁾ Ne considérant ainsi que les facteurs purement formels d'une oeuvre d'art, Wölfflin s'écarte déjà profondément de la condition indispensable établie et définie par nous, à savoir que l'analyse d'une oeuvre doit traiter **simultanément** les éléments de structure propre et les éléments historiques de son développement.

Nous croyons pourtant possible et justifié d'étudier les éléments formels d'une oeuvre séparément, si une analyse de cette oeuvre en entier a déjà été faite précédemment ou si l'on a approfondi la question, dans quelle mesure on peut, en général, parler d'éléments «purement formels». Essayons, là aussi, de suivre Wölfflin: admettons qu'il existe vraiment dans l'art de tels éléments purement formels pouvant être réunis dans un schéma commun. La question n'en demeure pas moins ouverte de savoir, s'il est possible de les saisir de manière à en faire des «points de repère», permettant «de déterminer plus exactement les changements stylistiques et les types nationaux» (cf. introduction, p. 2). La question primordiale est de savoir si l'on peut établir un schéma «constituant le cadre dans lequel l'art s'est maintenu et doit se maintenir». ²⁾

¹⁾ Concepts fondamentaux, p. 12

²⁾ Concepts fondamentaux, p. 244

D'un côté, comme nous l'avons vu, nous trouvons donc les formes de présentation pures, absolument dépourvues d'expression, variables dans le domaine général des arts plastiques, sans tenir compte des caractères nationaux, — de l'autre, le changement historique et les types nationaux. Si nous considérons maintenant les formes pures de présentation en rapport avec le changement historique, par exemple en relation avec les styles de deux époques différentes, il faudrait que ces formes de présentation puissent servir de points de repère permettant non seulement de déterminer le développement historique, mais aussi celui des types nationaux. Le général doit donc servir à déterminer le particulier — les formes de présentation doivent définir les types nationaux. Ces formes les plus pures de présentation sont pourtant pour Wölfflin des concepts de style. Il est par conséquent inutile, comme on les a déduites déjà du style baroque et du style classique, de les appliquer de nouveau à ces mêmes styles, serait-ce dans l'intention de vérifier seulement leur portée empirique. Il est tout aussi inutile d'appliquer les formes de présentation du style baroque au style classique et inversement; en effet, les variations, le développement que ces deux styles pourraient laisser reconnaître sont déjà contenus en elles de façon immanente; ce ne serait que leur propre dynamique, basée sur des lois de logique interne. Le concept de style ne peut être établi en dehors de l'oeuvre d'art réelle et il y renvoie nécessairement; aussi nous devons admettre que ces formes pures de présentation quel que soit le style des oeuvres auxquelles elles sont appliquées, fournissent des points de repère pour la détermination du changement historique et des types nationaux. Mais ces formes pures de présentation ont été acquises indépendamment de l'histoire; elles sont absolument dénuées d'expression et, au reste, elles ne doivent pas «être considérées comme l'analyse de l'art du XVIème et du XVIIème siècle..., mais seulement comme le schéma, les possibilités de vision et de création, dans le cadre desquelles l'art aux deux époques s'est maintenu et devait se maintenir». Ainsi, appliquées à l'oeuvre d'art qui est quelque chose d'historiquement formé, on ne voit pas de quelle manière ces formes de présentation pourraient être les points de repère dont parle Wölfflin. Nous avons affirmé que Wölfflin considère l'art comme absolument autonome et nous citerons à l'appui le passage suivant, tiré de l'ouvrage **Renaissance et Baroque**: «Quel rapport y-a-t-il entre le gothique et la féodalité? Quel est le pont qui mène du jésuitisme au style baroque? Peut-on se contenter de comparer l'orientation qu'on peut constater dans l'un comme dans l'autre cas et qui, sans se soucier des moyens, ne vise que le grand but? Le fait que les jésuites inculquaient de force leur mentalité aux autres et immolaient les droits de l'individu sur l'autel de la totalité, ce fait a-t-il pu influencer l'imagination esthétique?»¹⁾

Selon nous, au moyen des formes de présentation, il n'est possible que de constater et non d'expliquer un changement dans les mani-

¹⁾ Renaissance und Barock, p. 77

festations de l'histoire, dans les oeuvres d'art; car les formes de présentation wölffliniennes sont en dehors des changements historiques et par suite, ne peuvent servir de points de repère pour leur détermination. Au fond, nous nous trouvons ici devant une question analogue à celle qui nous a déjà préoccupé plus haut (cf. p. 188), quand nous avons examiné le deuxième problème de Wölfflin. Nous avons alors souligné la conception incomplète et abstraite de l'histoire qui devait conduire Wölfflin à la conception de l'autonomie des formes de présentation, comme elle l'entraînait à élever au rang de critères les concepts de race et de nation; maintenant, partant d'un point de vue opposé, nous aboutissons aux mêmes résultats. Il est naturel, écrivions-nous (p. 189) qu'on n'obtient ainsi qu'un dualisme, jamais une unité. A présent, nous pouvons déjà retenir cette première constatation: la conception wölfflinienne de l'art comme domaine absolument autonome le conduit si loin qu'il rapproche, sans qu'il n'y ait la moindre relation entre eux, le changement immanent de formes de présentation du changement historique général. Il est naturel qu'un tel rapprochement qui ne peut donner qu'une juxtaposition dualiste, exclut toute explication ou détermination, au moyen des formes de présentation, du changement historique, tel qu'il se reflète dans l'oeuvre d'art. Et il va sans dire que les types nationaux ne peuvent pas l'être davantage par ces **pures** formes. Ces constatations nous ramènent à deux questions que nous avons déjà soulevées.

1^o Est-il vraiment possible de parler de formes de présentation pures?

2^o Peut-on établir un schéma d'éléments formels englobant le développement de l'art?

1. L'étude de la première question nous pose le problème de la tâche de l'artiste. Nous n'allons éclaircir cette question que dans ses traits essentiels, sans prétendre vouloir et pouvoir donner une réponse complète. Si nous cherchons un concept qui corresponde au «formel» — dans le sens wölfflinien — de l'oeuvre d'art, nous trouvons avant tout son «contenu», pris dans le sens de l'expression et non pas dans le sens de l'iconographie. Cependant, il faut faire précéder cette opposition toute relative par une autre opposition, sans laquelle il est impossible de parler de la notion du «contenu» ou de la «faculté d'expression». Nous voulons parler de l'opposition de la «forme» et de l'«objet». La forme et l'objet se conditionnent mutuellement. Tout objet (corps) ne nous apparaît pas de façon immédiate, mais

1^o il ne nous apparaît que sous des formes déterminées de notre esprit (sens, intellect, émotivité, etc.);

2^o il contient en soi certaines qualités. Ce sont ces qualités (éveillées par d'autres objets, lois ou individus) que nous ne pouvons saisir que sous certaines formes, exclusivement, de notre esprit. Les objets ne peuvent atteindre notre conscience qu'à travers ces formes.

Celles-ci, à leur tour, dépendent des objets, car elles ne peuvent jamais en créer, mais seulement leurs images conceptuelles, intuitives, etc.; Cette idée a été exprimé par Goethe dans une forme poétique:

«Der Schein, was ist er, dem das Wesen fehlt?
Das Wesen, wär' es, wenn es nicht erschiene?»

Les choses, perceptibles à travers les formes à notre conscience, constituent l'apparence. Qu'y a-t-il de particulier dans l'apparence artistique? La forme et l'objet ou le spirituel et le sensoriel dans l'oeuvre d'art doivent être coordonnés de telle façon, que pour chaque état d'âme on puisse trouver une surface, une forme extérieure adéquate, qui ne corresponde qu'à cet état d'âme et à lui-seul et l'incarne entièrement. Et d'autre part, il faut trouver à toute attitude, surface ou forme d'une chose l'état d'âme correspondant, qui seul, peut transformer l'«objet» en «oeuvre d'art». C'est en cela que nous voyons précisément l'essence particulière et unique de l'oeuvre d'art. Si l'on considère le spirituel comme infini, le sensoriel comme limité, l'oeuvre d'art contient leur synthèse, le fini et l'infini se pénétrant mutuellement et composant une réalité nouvelle par cette interpénétration.¹⁾ Si l'on prend l'objet en tant que corps (animé aussi bien qu'inanimé) on se demande comment il est possible que le spirituel et le physique, la forme et l'objet puissent parvenir à une unité?

Si nous avons admis que dans l'oeuvre d'art à toute forme déterminée corresponde une certaine qualité définie de l'«objet» et que ce rapport mutuel donne naissance à une troisième entité, — à l'oeuvre d'art, — nous pouvons admettre à présent que ces deux membres séparés, la forme et l'objet, se trouvant en relation réciproque, contiennent quelque chose de commun; ce lien commun n'est conditionné par aucun des deux membres, il rend seulement possible leur interaction. Le terme à choisir pour le désigner n'a pas d'importance; nous le concevons comme quelque chose qui ne peut jamais devenir, en principe, un phénomène conscient de notre esprit; il est étranger en cela à tout phénomène de conscience quels que soient ses qualités, corporelles et spirituelles, objectives et formelles. C'est seulement l'interpénétration réciproque de l'objet et de la forme qui, à notre avis, nous permet de parler de contenu et d'expression et ce n'est qu'après cela qu'on peut parler d'éléments formels éventuels. Car il ressort de notre brève analyse de la tâche artistique que

1° une forme «pure» en soi n'est pas perceptible à notre conscience,

2° une forme artistique en particulier ne peut jamais être «pure» comme telle, car, étant la forme d'une oeuvre d'art, elle possède toujours un contenu expressif et se rapporte à un objet.

¹⁾ Cf. Lotze, *Geschichte der Aesthetik in Deutschland*, München 1868, Hegel, op. cit. Raphael, *wie will ein Kunstwerk gesehen sein?* (manuscrit), Goethe, *Schriften über Kunst* . . .

Où en sommes-nous maintenant quant à la deuxième question soulevée: un schéma d'éléments formels est-il possible, qui puisse renfermer le développement de l'art?

Nous ne pouvons donner qu'une réponse négative après tout ce qui précède. Des éléments **purement formels** ne se laissent pas retrouver dans l'art. Tout aussi peu concevable est un schéma, composé de tels éléments qui serait valable pour tout le domaine des arts plastiques. Nous croyons cependant possible, en principe, d'établir un **système** contenant dans son cadre tous les problèmes fondamentaux de l'architecture, de la peinture, de la sculpture, etc., ainsi que les solutions principales de ces problèmes. La tâche de l'artiste qui est de créer une **réalité nouvelle, totale et concentrée en elle-même** par une disposition adéquate du matériel (sens) et du spirituel (âme), — cette tâche reste invariable. La différenciation de ce problème n'apparaît qu'au moment où l'artiste se décide pour une branche déterminée de l'art (architecture, musique, peinture, etc.) et des moyens précis (matériaux: pierre, couleur, ton, etc.). Par exemple, un des problèmes fondamentaux de la peinture consiste dans la transposition des trois dimensions de l'espace dans les deux dimensions du plan (de la toile), de trouver une forme immuable et fixe pour ce qui est variable et mouvant dans le temps. Dans la sculpture, nous trouvons également une confrontation avec l'espace réel; la création d'un espace propre, et la solution du problème de l'immobilisation de ce qui est mouvant dans le temps. Il en est de même pour l'architecture, où le problème consiste en la création d'une nouvelle réalité spatiale, la formation de l'espace de cette nouvelle réalité spatiale, le jeu des forces et des charges, l'espace dans le temps, etc. (Cf. à ce sujet la critique de la théorie de Hildebrand, pp. 163, 166 et ss.) Cette différenciation de la tâche commune à tous les artistes, se continue dans le choix des matériaux et dans la façon de les traiter. Pour résumer nous pouvons définir la solution de ces problèmes particuliers qui se posent devant chaque artiste, comme la recherche des **moyens** et de la **méthode de présentation**. Plus exactement nous appellerons «méthode de présentation» le mode technique employé par l'artiste pour réunir en un tout les matériaux qu'il a choisis.

Les **moyens de présentation** sont, à un double point de vue, également des **moyens d'expression**, c'est-à-dire

1^o ils doivent dans leur essence correspondre à l'image spirituelle de l'objet artistique (le sensoriel doit être adéquat au spirituel)

2^o ils doivent traduire les diverses particularités matérielles des objets et les états d'âme correspondants dans leur matérialité propre qui doit être conservée.

L'artiste doit donc établir la liaison entre l'expression spirituelle, la matière de l'objet, et la matière propre. Si nous dénommons **méthode des moyens d'expression** le mode de cette liaison (ou opposition, ac-

centuation de l'une au dépens de l'autre, etc.) nous entendons par là que cette méthode n'est pas identique à la méthode de présentation, bien qu'elle se trouve avec cette dernière dans des rapports étroits. La présentation peut, par exemple, refouler l'expression, ou inversement tous deux peuvent aussi se cotoyer en gardant leur importance respective, etc.

Il résulte déjà de ces quelques indications que l'individualité de l'artiste qui décide aussi bien du choix de la méthode que de celui des moyens de présentation et d'expression, a une importance capitale en ce qui concerne l'oeuvre achevée. Une «histoire anonyme de l'art», une «histoire sans noms» comme on a surnommé parfois le point de vue historiographique de Wölfflin¹⁾, est ainsi, selon nous, insoutenable.

Il ne rentre pas dans nos buts de résoudre ici les problèmes que nous venons d'esquisser, ni même de les traiter en détail. Nous avons simplement l'intention de montrer, à quelles considérations de principes on est forcé de se livrer, selon nous, avant de passer — si cela était encore possible — à l'étude des formes «pures» de présentation; et avant de les réunir ensemble **schématiquement** et non **systématiquement**. Les constatations que nous venons de faire nous amènent à la solution d'un problème qui joue un grand rôle dans les «Concepts fondamentaux» de Wölfflin. Nous voulons parler du problème de l'«être» et du «paraître» par rapport à l'oeuvre d'art.

En exposant l'opposition des concepts du linéaire et du pictural nous avons, d'après Wölfflin, défini le style linéaire comme «style de l'être», le pictural comme «style du paraître» (style de l'apparence).²⁾ Dans un passage des «Concepts fondamentaux» Wölfflin écrit à ce sujet: «Avec tout ce qui précède, le mot décisif n'a pas été prononcé; il nous faut revenir à la différence fondamentale de la présentation linéaire et de la présentation picturale telle qu'elle a déjà été reconnue par l'antiquité: l'une nous présente les choses **telles qu'elles sont**, l'autre telles qu'elles **semblent être**. Cette définition paraît quelque peu grossière et presque insupportable pour un philosophe. Tout n'est-il pas apparence? Et quel sens peut-on trouver à vouloir parler de présentation des choses telles qu'elles sont? **Dans le domaine de l'art, toutefois, ces concepts seront toujours justifiés.** Il existe un style qui, d'esprit essentiellement objectif, saisit les choses dans leur rapports tactiles pour les rendre efficaces; il y a, par contre, un autre style, d'esprit plus subjectif, qui place l'image à la base de la présentation, et qui prend pour vérité ce qui apparaît aux yeux et ce qui n'a souvent que très peu de ressemblance avec les formes propres des choses.»³⁾ Nous trouvons ailleurs, à pro-

¹⁾ W. Passarge, Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Philosophische Forschungsberichte, I, Berlin 1930, p. 19

²⁾ Cf. pp. 4, 5.

³⁾ Concepts fondamentaux, p. 22

pos d'une roue en mouvement peinte à la manière impressioniste, la phrase suivante: «Un triomphe du paraître sur l'être». ¹⁾

Notre objection ne vise pas, comme semblait le supposer Wölfflin, la différence établie entre l'«être» et le «paraître» par rapport à la philosophie. Nous ne combattons que l'application de ces concepts au domaine de l'art. Nous disions au cours de la brève analyse de la tâche de l'artiste, qu'il s'agit pour lui de créer, en premier lieu, une réalité nouvelle, totale et concentrée en elle-même, et ceci en coordonnant de façon adéquate le corporel (sens) et le spirituel (âme). Il en découle nécessairement qu'il faut accepter cette création justement comme une réalité. Une telle réalité se trouve placée sur un terrain fondamentalement différent de celui d'une réalité définie philosophiquement; c'est pourquoi il n'y a pas lieu de s'interroger sur la différence de l'«être» et du «paraître» en ce qui concerne une oeuvre d'art. Si l'on part de la distinction qu'établit la philosophie entre ces deux concepts, toute la question s'écroule d'elle même, car dans une oeuvre d'art les concepts mêmes de temps et d'espace (si on les prend dans le sens de catégories philosophiques à priori) possèdent déjà un sens et une valeur tout autres. Si l'on part tout aussi bien de la distinction populaire entre le «vrai» et le «faux», la différence entre «être» et «paraître» (toute oeuvre d'art prise dans le sens du «faux», du «paraître») ne peut permettre, à notre avis, d'établir un critère de jugement pour les oeuvres d'art. Wölfflin lui aussi abandonne cette dernière différence. Par contre, il maintient la distinction entre l'art de l'«être» et celui du «paraître». Mais il nous est impossible de le suivre même sur ce terrain, sans répéter ce que nous avons dit au sujet de la nature personnelle et unique de toute oeuvre d'art. Si l'on accepte un instant le point de vue de Wölfflin, on se trouve devant des contradictions: le style linéaire est celui de l'«être». La «Cène» de Léonard est une oeuvre qui l'incarne avec le plus de pureté et de perfection. Il nous donne donc «les choses telles qu'elles sont». Mais comme Wölfflin souligne lui-même expressément que «la table (sur la «Cène») est beaucoup trop petite» et «qu'il est impossible d'y placer tout le monde», il est clair que les choses ne nous sont pas données par l'artiste «telles qu'elles sont». Nous croyons donc qu'il est en principe impossible d'approcher les oeuvres d'art du point de vue de l'«être» et du «paraître». Utitz a dit, quoique dans des circonstances un peu différentes; «toute oeuvre d'art «exprime», «présente», «signifie»; mais cela ne suffit pas à en faire une oeuvre d'art. Une oeuvre «n'exprime» pas seulement la tristesse, elle est cette tristesse même, conforme aux données particulières de son existence, et toute autre tristesse demeure étrangère à l'oeuvre d'art en tant que telle.» ²⁾

Wölfflin entend traiter ses concepts comme des formes de présentation et de vision intuitive. Les définitions et les explications qu'il

¹⁾ ibid. p. 24

²⁾ Utitz, op. cit.

nous donne à ce sujet et qui ont été reproduites à un autre endroit (cf. pp. 13, 14 et ss.) nous posent des problèmes nombreux. Il nous dit pour commencer qu'il serait intéressant de connaître « la forme du développement de la représentation ». Par la suite, il ne parle plus que des « formes de représentation », — une expression qu'il conserve tout au long de son exposé. Il ne s'occupe donc nullement du processus compliqué **du développement des représentations**. Du fait même qu'il le laisse de côté, Wölfflin restreint la reproduction de la nature de la part des artistes, car il détourne son attention des perceptions immédiates des sens. Car bien qu'il nous parle de représentation intuitives, — le sensoriel pouvant être inclus dans le terme « intuitive » — la notion de la représentation contient en elle-même une généralisation de ce qui a été perçu, une transformation que cette perception sensorielle a dû subir avant de passer à l'état de « représentation ». Cette représentation exprime alors, opposée à la perception sensorielle, non seulement une généralisation, mais également une abstraction. Si l'on admet qu'il est permis de parler exclusivement, au sujet d'un artiste, de « représentations », il reste toujours la question de savoir quelles sont les qualités et les propriétés de ce que nous avons perçu par nos sens qui font naître la représentation? Partons d'un exemple concret: un artiste voit un sapin vert-foncé. Quelle est sa représentation? Est-ce « arbre » ou plus spécialement « sapin », est-ce sa teinte vert-foncée, ou bien la hauteur de l'arbre, ou bien sa silhouette se profilant sur le ciel, etc.? Or, la question de savoir comment la forme de la représentation prend naissance est d'une importance d'autant plus grande que cette forme, comme nous le dit Wölfflin, détermine dans une large mesure le **contenu** de la représentation. Nous devrions d'ailleurs accepter sans examen cette affirmation idéaliste de Wölfflin, puisqu'il ne nous en donne aucun fondement. Nous devons cependant nous mettre à la recherche du porteur de cette forme qui reste également sans intérêt pour Wölfflin. Le même problème nous a déjà occupé en examinant la théorie de Fiedler. (Cf. pp. 131, 132). Faut-il considérer que le porteur de la forme de représentation est l'homme pris dans le sens le plus général et subordonné aux catégories à priori? Ou bien est-il l'homme psychologiquement et historiquement concret? Si nous nous décidons pour la première hypothèse, notre affirmation que c'est la forme qui détermine le contenu reste toujours valable, mais toute possibilité de développement est exclue. (Cf. pp. 131, 132). Si nous suivons la deuxième hypothèse, c'est-à-dire en prenant comme porteur des formes de représentation l'homme historiquement et psychologiquement concret, nous ne saurions expliquer comment le contenu peut être déterminé par la forme. Nous nous retrouvons encore en face du problème de la conception d'une histoire immanente, que nous avons traité plus haut. Et enfin ce sera encore le même problème auquel nous nous heurterons, si nous admettons qu'il existe vraiment une histoire des pures formes de représentation intuitive à priori. Car il resterait

à établir alors dans quelle mesure on peut identifier, à la façon de Wölfflin, une histoire des formes avec une histoire des idées.

Wölfflin identifie en partie les formes de représentation intuitive avec les formes de présentation, c'est-à-dire avec ses cinq couples de concepts. Mais ces formes de représentation sont-elles des **formes pures de l'intuition**? Ou bien constituent-elles déjà une partie de son contenu? Ou encore devons-nous entendre par là des indications tout à fait générales sur les diverses étapes, c'est-à-dire, au sens de Wölfflin, sur les diverses possibilités du processus de création artistique? Si nous nous plaçons à ce dernier point de vue, nous nous trouverions en contradiction avec les autres définitions de Wölfflin, que nous avons données antérieurement. En effet, si ce point de vue était juste, nous devrions remplacer, dans la phrase suivante, le terme «forme de présentation» par celui de «forme de représentation intuitive». «Et de même nous devons dire que la présentation dans le type planaire correspond à un certain degré de la vision intuitive; mais la forme de présentation a évidemment, là aussi un côté décoratif». Car si la forme de représentation intuitive constitue déjà un certain degré du processus de création, elle renferme obligatoirement un côté décoratif. Cette interprétation s'accorderait parfaitement avec cette autre phrase de Wölfflin: «Toute conception artistique est déjà organisée suivant un certain goût» — si nous mettons «décoratif» égale «goût». Cependant, nous ne sommes pas en droit d'identifier purement et simplement ces deux expressions. Il est vrai, que nous avons déjà démontré l'existence d'une identité toute relative entre les formes de représentation intuitive et celles de présentation, mais la relativité de cette identité apparaît le plus nettement dans les concepts du décoratif et de l'imitatif. Le décoratif, qui, selon Wölfflin, représente la force motrice du développement artistique, n'entre en vigueur qu'après la transposition des formes de représentation en formes de présentation; il ne se réalise que dans l'oeuvre d'art concrète, et ceci dans **toute** oeuvre d'art. Nous devons ainsi comprendre le concept du décoratif comme une sorte de loi constructive qui peut être concrétisée selon les cinq couples de concepts. Pourtant, ni la notion du décoratif, ni les cinq couples de concepts, ne déterminent les variantes du caractère décoratif que peut revêtir l'oeuvre d'art. Car le mode de présentation de style linéaire, par exemple, peut être réalisé, au point de vue du décoratif, de très diverses façons.

Prenons les tableaux d'un Dürer, d'un Hodler, d'un Seurat, que nous sommes en droit de considérer comme linéaires dans le sens wölfflinien. Nous y voyons l'élément décoratif de l'oeuvre d'art traité par Dürer de manière **organique**, par Hodler de manière **schématique**, par Seurat enfin de manière **constructive et ornementale**. La même diversité du décoratif apparaît déjà, si nous examinons les tableaux de deux artistes d'une même époque. Considérons par exemple Dürer et Holbein: nous trouvons chez ce dernier, comparativement au genre de

composition organique de Dürer, une attitude plus constructive, une véritable «composition» dans le sens éthymologique du mot (com-ponere).

Jusqu'à aujourd'hui il n'existe pas de tentative en vue de déterminer d'une façon plus précise les méthodes dont dispose l'artiste pour lier les divers éléments de la composition artistique; nos exemples ne prétendent donc pas à une portée absolue; ils se bornent à étayer notre affirmation que sans une détermination plus précise de ces méthodes (du «décoratif» chez Wölfflin), des concepts généraux d'art ou de style doivent rester nécessairement imparfaits.

Ce qui montre également combien est resté imprécis chez Wölfflin le concept du décoratif, c'est la variété des interprétations que lui ont données et ses disciples, et ses critiques. Wulff, par exemple, y voit premièrement l'opposé du tectonique, puis l'opposé de l'imitatif, en déclarant que le contraste avec le tectonique n'est pas fondamental, mais seulement empirique. Si Wölfflin voit dans le concept du décoratif la force motrice de l'art, Wulff, au contraire, souligne toute l'importance du sentiment général toujours mouvant de la vie quant au développement du style.¹⁾ Chez Rose, dans son ouvrage **la dernière phase du baroque**²⁾ au chapitre intitulé «le style décoratif», la notion du décoratif est tout à fait restreinte à la décoration. Il faut y voir, que la décoration est comprise comme une synthèse, l'art décoratif est l'art de l'ornementation. Utitz identifie jusqu'à un certain point le concept wölfflinien de la beauté avec celui du décoratif, et aboutit par suite de cette identification voulue, selon lui, par Wölfflin, à l'objection critique, que d'une part, le décoratif (= notion du beau) se développe tout seul du processus rationnel que doit suivre la représentation intuitive, mais que, d'autre part, la vision picturale possède une beauté différente de celle du linéaire, etc. Comme chez Wölfflin les concepts de décoration et d'imitation sont en corrélation, il en résulte exactement les mêmes complications pour ce second concept. Nous croyons que pour avoir raison plus facilement de ces deux concepts embarrassants, il faut les considérer comme des formes synthétiques à priori dans le sens de Kant.

Les formes de représentation intuitive, nous dit Wölfflin, ont une importance décisive pour la détermination de leur contenu. Le même problème, quant à savoir de quelle façon la forme de la représentation aboutit à son contenu, se retrouve au sujet des formes de présentation. La forme de présentation est, en tant que forme, son propre contenu: forme de présentation linéaire ou picturale, etc. A ce titre elle englobe les substances essentielles de l'univers. La forme de présentation linéaire, par exemple, porte en elle le calme, l'immuable, etc. Mais l'essence abstraite d'une chose n'est pas encore en soi-même le contenu essentiel de l'oeuvre d'art concrète. La forme de présentation

¹⁾ W. Passarge, op. cit. pp. 23 et ss.

²⁾ Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1550—1760. Munich 1922.

linéaire d'une rose n'est pas encore la rose toute peinte, et d'autant moins le contenu de la rose peinte.¹⁾ Autrement dit, le processus qui a dû être accompli pour que le contenu de la forme de présentation aboutisse au contenu de la chose présentée, n'est pas étudié par Wölfflin. Il manque ainsi non seulement la détermination du processus de transition du contenu de la forme de présentation au contenu de la chose présentée, mais cette chose présentée en tant qu'objet, comme porteur de la forme et du contenu, n'est ni donnée ni expliquée par la forme de présentation. Comme les formes de présentation et de représentation intuitive correspondent en partie entre elles, il nous est peut-être possible de reconnaître en étudiant la forme de la représentation intuitive comment le contenu parvient jusque dans l'oeuvre d'art. Mais nous avons déjà montré que Wölfflin n'analyse pas le processus de formation de la représentation. En d'autres termes, nous ne trouvons pas davantage dans la forme de représentation intuitive la **chose concrète** que nous contemplons, mais seulement son essence. Cette dernière peut bien nous transmettre la notion de l'objet, l'essence de l'objet n'est cependant pas l'objet concret lui-même. Comme Wölfflin ne nous donne que l'essence de l'objet, déjà en ce qui concerne la forme de représentation intuitive, il s'ensuit que celle-ci constitue son propre contenu, ce qui signifie que ce dernier est purement spirituel et ne parvient jamais à être un contenu concret.

Du reste, les formes de représentation intuitive correspondent toujours à un idéal déterminé du beau, dont pourtant nous ignorons aussi bien et le « comment » de sa naissance et le « pourquoi » de sa disparition. Les cinq couples de concepts représentant un processus logique, dont la suite ne saurait être renversée, il en découle que le beau, ou plus exactement l'idéal du beau sous ses différentes formes, se développe également d'une façon rationnelle en tant qu'idée du beau. Mais comment peut-on alors expliquer la transition du pictural au linéaire, qui apparaît au cours de l'histoire des styles et qui contredit au fond la rationalité du développement? Wölfflin l'admet lui-même, ainsi que nous l'avons vu. Nous avons montré également que, pour pouvoir expliquer cette « contradiction », il se voit obligé de recourir à l'influence des facteurs extérieurs spirituels de l'histoire. D'une façon générale nous pouvons dire, que Wölfflin devait être amené à cette explication par sa conception même de l'histoire; car cette conception se traduit chez lui en premier lieu dans les formes de présentation et de représentation intuitive, se développant d'une façon immanente et dans un ordre rationnel, de sorte qu'il ne peut distinguer dans l'histoire concrète que la partie évolutionnaire ou qui apparaît comme telle. Et encore cela n'est-il pos-

¹⁾ Il se peut, cependant, qu'à certains moments déterminés de l'histoire, il y a vraiment identité entre l'essence et le contenu de l'objet dans la forme extérieure de la présentation. Nous pensons notamment à l'art religieux symbolique de la dernière phase du moyen-âge. Mais cet art qui constitue un cas si particulier, présume la coïncidence de tant de facteurs différents (qui demanderaient à être étudiés et séparément et dans leur ensemble) qu'il est inadmissible d'en tirer des conclusions générales.

sible que dans des conditions nettement déterminées, réclamant chaque fois un nouvel examen. Wölfflin ne voit une possibilité de saisir le contenu de l'histoire concrète ailleurs que dans le domaine de l'esprit. Cependant, en ayant recours à l'intervention des idées dominantes dans le domaine immanent de l'art, Wölfflin s'écarte en réalité de la voie qu'il s'était tracée. Nous avons là une nouvelle preuve que Wölfflin lui-même ne peut, avec sa conception purement abstraite de l'histoire, s'acquitter de sa propre tâche, sans porter atteinte à cette abstraction totale et par là à sa théorie du développement immanent de l'art. « Une histoire immanente du style est tout au plus capable de décrire et d'exposer d'une façon morphologique le développement des styles. Mais si elle prétend nous indiquer une cause plus profonde de ce développement, elle sera forcée de transgresser son propre domaine et d'avoir recours au concept du « vouloir artistique » — pour employer un terme de Riegl — éternellement changeant et se trouvant en dehors du style pur et simple. Et si elle entend ensuite saisir les raisons profondes de ce changement permanent du « vouloir artistique », elle se heurtera à des entités encore plus générales telles que « l'esprit de l'époque », ou la « conception du monde », etc.¹⁾

Si nous résumons maintenant les points essentiels de cette partie de notre travail, nous sommes en droit de dire que par suite d'une analyse insuffisante de l'histoire comme objet de ses recherches, Wölfflin n'a pu faire aboutir celles-ci que de manière très incomplète. Nous avons pu voir également que les concepts philosophiques et psychologiques qu'il utilise sont en partie déformés arbitrairement, en partie définis très imparfaitement, par suite précisément du manque fondamental d'une conception satisfaisante de l'histoire. Wölfflin lui-même a reconnu clairement les faiblesses de son travail, comme nous aurons l'occasion de le démontrer par la suite en parlant de sa « révision des concepts fondamentaux ».

2. Recherches sur leur portée empirique.

Dans cette partie nous nous bornerons à citer quelques passages de Wölfflin qui font ressortir clairement toute l'insuffisance de ses concepts schématiques devant la multiplicité des oeuvres d'art, montrant en même temps combien est discutable l'opposition des divers couples dans la forme que Wölfflin leur donne actuellement. Nous limiterons intentionnellement cette critique, car malgré un vrai déluge de concepts fondamentaux, il n'existe pas d'ouvrages traitant des formes objectives réelles des oeuvres d'art; une analyse détaillée de ce problème dépasserait de loin les cadres de ce travail.

¹⁾ Mannheim, *Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation, Kunstgeschichtl. Einzeldarstellungen*. Vienne, 1923.

Les passages que nous allons emprunter aux « Concepts fondamentaux », nous les grouperons suivant quatre points de vue différents :

1^o Il y a lieu de se demander, si les types des modes de présentation constituent effectivement des types essentiellement différents.

2^o Les définitions des divers concepts, surtout celles du linéaire qui fut identifié avec le plastique, et celles du pictural, contiennent des contradictions internes.

3^o La définition du pictural demeure très imprécise.

4^o L'ampleur objective de l'histoire concrète ne peut pas être saisie au moyen des cinq couples de concepts.

1.

« ...deux types de modes de présentation, aussi différents que deux langues diverses, aussi différents que le style linéaire et le style pictural. On peut pourtant se demander, si l'on a là vraiment deux styles différents, ayant chacun sa propre valeur et ne pouvant se substituer l'un à l'autre ? »

2.

« L'art graphique, lui aussi a affaire avec des corps et avec l'espace ; il se sert de lumières et d'ombres pour obtenir l'effet plastique. Tous ces éléments sont, cependant, subordonnés ou au moins coordonnés à la ligne qui constitue leur limite fondamentale. »

« Cet art a pu représenter tout ce qu'il voulait et pour avoir une image exacte de sa puissance il faut se rappeler comment il a fini pour trouver une expression linéaire même pour les objets les moins plastiques : buissons, cheveux, eau, fumée, etc. . . . Bien plus, l'affirmation est-elle justifiée, qui prétend que la ligne est plus difficilement applicable à de tels objets qu'à des corps plastiques ? »

« Déjà le style linéaire classique a connu également un mode de présentation où le pinceau dessine la forme au moyen de lignes et de touches tout à fait libres. »

« Comme art des masses corporelles, la sculpture, au sens propre du mot, ignore toute ligne. Mais il existe pourtant une opposition entre une sculpture linéaire et une sculpture picturale et l'effet des deux styles opposés n'est pas moins différent dans la sculpture que dans la peinture. »

« La peinture construit avant tout des surfaces en recouvrant tout de ces pigments ; c'est ce qui la distingue de tout dessin, même quand elle reste monochrome. »

« Pourtant, le style classique planaire n'a eu qu'un temps limité tout comme le style classique linéaire, avec lequel il a une parenté de nature, car toute ligne dépend du plan. »

3.

« Le style linéaire voit tout en lignes, le pictural tout en masses ». Par contre « une présentation picturale en simples taches. »

« La plénitude des lignes et des masses va toujours amener une certaine illusion de mouvement. »

«...il faut les voir ces nouvelles lignes sauvages, comme elles sont cassées, dispersées, multipliées. L'effet formel poursuivi par l'artiste sera obtenu quand même». (Cette citation est puisée dans une analyse d'un dessin de Rembrandt, donc d'une oeuvre picturale).

4.

«Déjà la cellule dans la gravure de St. Jérôme par Dürer paraît picturale. Si on la compare cependant aux cavernes et aux huttes où nichent les familles paysannes d'Ostade, leur tenue picturale décorative paraît tellement plus prononcée que l'on vaudrait plutôt réserver cet adjectif à ces dernières.»

«C'est ici que la pauvreté de la langue apparaît vengeresse. Il faudrait avoir un millier de mots pour désigner toutes les transitions. Chaque fois il s'agit d'un jugement relatif: comparé à un autre, tel style peut être appelé pictural. Grünwald est certainement plus pictural que Dürer; placé à côté de Rembrandt, il se révèle pourtant immédiatement comme l'homme du XVI^{ème} siècle, c'est-à-dire comme silhouettiste. Et si l'on attribue à André del Sarte un talent spécifiquement pictural, on aura beau admettre que ses contours sont plus estompés que chez les autres et que par endroits, on rencontre déjà dans ses draperies des mouvements forts particuliers; il n'en reste pas moins qu'il se maintient encore toujours dans les limites d'une sensation essentiellement plastique et il serait préférable qu'on ne lui applique pas encore tout à fait le concept du pictural. Même les Vénitiens ne peuvent être séparés du domaine du linéaire, si l'on tient en général à appliquer nos concepts.»

«Par ailleurs, en considérant un peintre isolé, on ne saurait éviter de recourir aux mêmes concepts de style (linéaire-pictural) pour caractériser le commencement et la fin de son évolution. Les portraits de Rembrandt jeune sont relativement plastiques et linéaires, par rapport aux portraits de son âge mûr.»

«Mais si le fait de pouvoir s'en remettre à l'apparence purement optique représente toujours une phase plus avancée de l'évolution, cela ne signifie nullement que le type purement plastique en constitue le début.»

«En ce qui concerne la terminologie, l'histoire de la sculpture présente les mêmes difficultés que l'histoire de la peinture: où commence le linéaire et où finit le pictural? Déjà dans le domaine du classique on aura à distinguer entre des styles plus ou moins picturaux; et si, par la suite, le clair et l'obscur gagnent en importance, la forme délimitée cédant le pas à la forme illimitée, l'on peut bien, en général, désigner ce processus comme un développement vers le pictural, mais il est impossible d'établir nettement le point où le mouvement des formes et des lumières atteint assez de liberté pour qu'on puisse employer le concept du pictural dans sa pleine et vraie signification.»

«On aura beau être économe dans l'usage des concepts, les deux termes pictural et non-pictural ne suffisent vraiment pas pour désigner les innombrables nuances du développement historique.»

«En ce qui concerne la suite chronologique, l'on ne peut pas non plus saisir tous les faits au moyen de ces deux concepts. Le développement s'écoule en transitions imperceptibles et ce que j'appelle pictural en comparaison d'un exemple plus ancien, peut m'apparaître non-pictural en comparaison d'une oeuvre plus jeune.»

« En général d'ailleurs, on ne doit pas utiliser le concept de la forme fermée avec l'obsession constante du souvenir des réalisations les plus parfaites de forme sévère, telles l'«Ecole d'Athènes» ou la «Madone Sixtine». On ne doit pas oublier que de telles compositions représentent même pour leur époque un type tectonique particulièrement sévère et qu'il existe à leur côté une forme plus libre, sans ossature géométrique, qui peut tout aussi bien s'appeler «forme fermée» dans notre sens: la «Pêche miraculeuse de Raphaël», par exemple, ou la «Naissance de la Vierge» d'André del Sarte à Florence. Il faut entendre d'une façon très large la portée du concept, de manière qu'on puisse y placer également les tableaux nordiques qui, déjà au XVI^{ème} siècle, s'écartent dans le sens d'une plus grande liberté, tout en se distinguant nettement dans leur apparence générale du style du siècle suivant. »

« C'est en attirant l'attention sur ces faits qui constituent la différence entre les époques classique et préclassique que nous obtenons les bases de notre sujet proprement dit. Pourtant c'est ici que le défaut de termes distinctifs se fait le plus intensément sentir: à l'instant même où nous disions que l'unité dans la composition constitue un signe distinctif capital de l'art du XVI^{ème} siècle, nous devons ajouter que nous allons précisément opposer l'époque de Raphaël comme ère de multiplicité à l'art plus récent, avec ses tendances vers l'unité. »¹⁾

D'où proviennent ces contradictions? Nous avons établi dans la partie méthodologique de cette critique que les citations groupées sous le point 4 (cf. p. 380) trouvent leur explication dans la conception abstraite et idéaliste de l'histoire propre à Wölfflin. Pourtant, comment est-il possible, tantôt de poser linéaire égale plastique, tantôt de souligner que la ligne a pour fonction de tracer une limite, — de nous parler de masses formées de traits pour nous dire ensuite que des masses sont formées par des taches, tout cela devant finalement servir au même titre à établir la définition de ce qui est pictural? Comment peut-on, d'une part, refuser à tout dessin le caractère planaire sous prétexte que celui-ci est propre à la peinture, et d'autre part définir le style planaire comme dépendant précisément du linéaire? Comment peut-on lire successivement des couches isolées, en conservant en même temps l'impression du plan, si c'est précisément cette succession de couches qui nous est donnée comme critère? Comment est-il possible de nous dire: «En tant qu'art des masses corporelles, la sculpture, au sens propre du mot, ignore tout ligne», — et d'affirmer ailleurs: «il va de soi que la figure plastique en elle-même est conditionnée exactement par les mêmes facteurs que la figure de la peinture.» Comment Wölfflin peut-il justifier qu'il n'établit qu'une distinction graduelle entre la peinture, la sculpture et l'architecture? Toutes ces inexactitudes et toutes ces contradictions ne sont possibles que si ces affirmations ne sont basées ni sur une analyse des moyens donnés par la nature (et utilisables artistiquement) ni des arts divers. Il est cependant inadmissible, selon nous, d'établir des «concepts de principes artistiques»

¹⁾ Les différents passages se trouvent respectivement aux pages 1: 81, 2: 20, 32, 59, 46, 81, 53; 3: 20, 27, 32; 4: 27, 34, 48, 60, 174, 135, 168 des «Concepts fondamentaux».

sans se baser sur ces deux analyses, portant sur des oeuvres d'art concrètes. Elles sont toutes deux en dépendance étroite.

Les matériaux, mis à la disposition de l'artiste par la nature: matière, éclairage, formes, aussi bien que les moyens créés artificiellement (techniques) doivent être analysés en premier lieu. L'image de la nature perçue par l'artiste et qu'il doit transposer dans ses matériaux contient en soi: couleur, ombre et lumière, formes des contours, caractère matériel. Nous laissons intentionnellement de côté les valeurs du temps et de l'espace, qui ont naturellement leur importance dans cette image que nous appellerons «image esthétique», car nous voulons étudier seulement les prémisses de la formation artistique et non le processus de formation lui-même. Tous les éléments que nous avons énumérés: couleur, ombre-lumière, etc. sont composés de facteurs variés que l'on est obligé d'analyser avant de pouvoir se prononcer sur la façon dont ces éléments sont présentés. Si nous donnons par la suite une analyse de ces éléments qui intéressent en tout premier lieu le peintre, nous n'avons nullement la prétention de donner des définitions sans appel; nous voulons, au contraire, seulement indiquer la voie que Wölfflin aurait dû, à notre avis, suivre obligatoirement avant de pouvoir procéder à l'établissement des formes de présentation.¹⁾

La couleur

- a) la couleur qui est une forme particulière de la lumière, possède donc les fonctions d'ombre et de lumière. Inversement, l'ombre et la couleur (noir-blanc) peuvent devenir couleur et remplir les fonctions de celle-ci.
 - b) couleur pure et composée
 - c) couleur locale et atténuée (moins intensive)
 - d) fonctions spatiales de la couleur (qualité relative)
 - e) couleur chaude et froide
 - f) couleur brillante et mate
 - g) couleurs complémentaires ou transition par couleurs neutres
 - h) quantité de la couleur (point, trait, tache, plan)
 - i) valeur expressive de la couleur
 - k) fond de peinture (bois, toile verre, etc.). La façon d'appliquer la couleur (régulière ou irrégulière, épaisse ou mince, etc.).
- La matière liante: huile, eau, etc.

La lumière.

- a) sombre sur clair ou clair sur sombre
- b) les extrêmes et l'intermédiaire (clarté assombrie, — obscurité éclaircie). Transitions continues ou juxtaposition discontinue. Développement des extrêmes en partant du ton moyen ou union des contrastes par le ton intermédiaire.

¹⁾ Cf. pour ce qui suit Raphael, op. cit. et Strzygowski: *die Krisis der Geisteswissenschaften*, Vienne 1923, pp. 163 et ss.

- c) intensité
- d) chaude — froide
- e) fonctions spatiales
- f) mate — brillante
- g) poreuse ou massive
- h) dure — molle
- i) irradie — réfléchi
- k) quantité
- l) valeur expressive

La ligne (contour - limite).

- a) droite — courbe
- b) direction
- c) intensité
- d) continue — discontinue
- e) fonctions spatiales
- f) quantité.

Le caractère matériel.

- a) caractère matériel propre de la couleur, du bois, de la toile, du verre, etc.
- b) caractère matériel des objets à représenter (chair, étoffe, eau, air, etc.)
- c) expression spirituelle.

Le choix de l'artiste intervient donc pour décider de ces divers éléments. En transposant l'image esthétique (qui doit être chaque fois une image expressive) dans les matériaux perceptibles aux sens, l'artiste doit forger une unité. Cette unité est un moyen artistique à titres divers :

1° Un moyen de présentation comme unité de couleur, de lumière, et de ligne;

2° Un moyen d'expression comme unité des matières employées (couleur, bois, verre, etc.) de la matière de l'objet et de la matière spirituelle (rôle du contenu, cf. p. 364 et ss.).

Les recherches sur les points énumérés sont donc, à notre avis, inévitables quand on poursuit le but d'établir un concept fondamental artistique quelconque. Cette analyse des oeuvres d'art aboutit nécessairement à une analyse des diverses branches de l'art. Car tout art dispose de ses méthodes de présentation particulières ainsi que de méthodes relatives au moyens d'expression, qui sont à choisir suivant la branche de l'art (sans mentionner le fait que même dans une branche déterminée il existe les possibilités les plus variées).

Nous avons brièvement retracé (p. 367) de la partie présente les tâches fondamentalement différentes que poursuivent la peinture, la sculpture et l'architecture. Pour pouvoir définir ces diverses tâches nous pouvons aussi nous demander simplement, par quel moyen les oeuvres des diverses branches de l'art nous deviennent accessibles, comment nous arrivons à saisir leur structure, leur signification et leur effet. Pour réduire la réponse à sa plus simple expression, on dira que pendant qu'on **contemple** la peinture, on **circule autour** de la sculpture et l'on **passé à travers** l'architecture. Il est donc impossible d'approcher un tableau, une statue ou un édifice en formulant des questions identiques. Si l'on choisit, ainsi que le fait Wölfflin, le tableau pour point de départ, l'on n'arrive qu'à saisir l'impression de l'**image** d'une statue ou d'un édifice, qui, dans les deux cas, est loin de résumer l'essentiel. Pour pouvoir analyser l'art architecturale de façon tant soit peu complète, on devrait s'occuper, d'après nous, de la matière, de la construction, de la formation de l'espace, de l'ensemble, des détails ornementaux, de l'édifice comme problème d'urbanisme et de l'architecture comme synthèse des arts. Les analyses pour la sculpture et pour la peinture sont à établir de manière analogue. Il est évident qu'on arrivera ainsi à des résultats très différents de ceux obtenus par Wölfflin. Il apparaîtra avant tout que le linéaire et le pictural ne sont pas diamétralement opposés dans les arts plastiques; le contraire du pictural étant le plastique.

Tous les critiques de Wölfflin ont toujours attiré l'attention sur ce point. Mentionnons Wulff, Schmarsow, Schweitzer, Rodenwaldt, Panofsky, Landsberger, Frankl, Schumacher, etc. Ce dernier remarque par exemple que, du point de vue de l'urbanisme, les limites des époques stylistiques se déplacent au point de confondre le moyen âge avec la prérenaissance, la Renaissance classique avec le baroque. Du même point de vue, le chemin suivi par l'architecture ne passe pas de la clarté absolue à la clarté relative, mais inversement. La multiplicité anarchique et obscure devient une unité claire et ordonnée, telle qu'on la trouve dans les villes du baroque.

Wölfflin lui-même a reconnu avec netteté les faiblesses de ses concepts fondamentaux, comme nous l'avons déjà dit. Nous croyons même que l'autocritique de Wölfflin est plus approfondie et plus destructive que toutes les objections des autres historiens de l'art. Les points essentiels de la **Révision des concepts fondamentaux**¹⁾ sont les suivantes:

1° On ne peut appeler qu'avec certaines réserves l'histoire visuelle une histoire propre. Il s'ensuit que des formes **pures** de présentation deviennent impossibles à établir. Cet aveu de Wölfflin s'ex-

¹⁾ Logos, Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur, t. XXII, 2, 1933. Tübingen

prime par exemple dans la phrase suivante: «Toute forme de perception présuppose ce qui est perçu, et l'on se demande jusqu'où l'un conditionne l'autre». Wölfflin vient ici à l'appui de notre critique des formes de perception, où nous avons établi qu'il a négligé l'objet réel de ce qui est perçu.

2^o «A vrai dire, dans nos réflexions il n'a pas été question de l'art pris dans sa signification totale; la partie décisive, le monde matériel est resté en dehors de la question et cela implique deux problèmes: non seulement dans quelles formes (morphologiques) se font les constructions d'un siècle déterminé, mais aussi quel est le sentiment que l'homme a de lui-même et comment il se comporte, rationnellement et sentimentalement envers les choses du monde extérieur». «Sans aucun doute, l'histoire de l'art est plus qu'une histoire des problèmes, et l'art est à chercher non dans la généralité d'un style mais dans l'œuvre d'art particulière.»

Les passages cités et d'autres, semblables, confirment à nouveau nos critiques, bien qu'ils laissent de côté une objection essentielle: pourquoi Wölfflin ne pouvait-il parler de l'art au sens propre du mot? Nous entendons par là notre objection au sujet de la conception wölfflinienne de l'histoire, toute idéaliste et abstraite. Cependant, même sous ce rapport, Wölfflin reconnaît la faiblesse de son œuvre, tout en ne tirant pas les conséquences de cet aveu, donc sans parvenir à de meilleures conceptions. Il se contente de caractériser ses opinions comme «formation de concepts relativement historiques» dans le sens de Rikert. Il réduit par là considérablement — outre la valeur de ses conceptions de l'art — celle de ses recherches historiques, sans pourtant la désavouer formellement, car il n'existe pour Wölfflin qu'une seule manière de concevoir l'histoire: la manière idéaliste.

Dans sa révision des concepts fondamentaux, Wölfflin ne touche qu'aux points essentiels, c'est pourquoi il laisse de côté une révision de ses concepts quant à la forme actuelle de leurs définitions: les deux séries de concepts opposés. A ce sujet, on peut probablement s'attendre à trouver une révision critique dans son ouvrage qu'il annonce sur les «Développements».

Si nous sommes arrivés finalement, ainsi que d'ailleurs Wölfflin lui-même, à n'attribuer aux concepts fondamentaux qu'une valeur restreinte, nous ne voulons pas pourtant manquer de souligner que l'œuvre de Wölfflin, malgré toutes ses faiblesses, a ravivé et fécondé les recherches scientifiques contemporaines dans le domaine de l'art. Notre critique sociologique montrera notamment avec quelle netteté Wölfflin a su reconnaître les problèmes essentiels de son domaine, préparant ainsi le terrain à ses successeurs.

CHAPITRE VIII. ETUDE SOCIOLOGIQUE.

Dans cette dernière partie de notre étude, nous nous sommes proposés d'entreprendre une explication historique et sociologique des thèses et des théories que nous venons tour à tour d'exposer et de critiquer. Il s'agit de rechercher, d'une part, à travers leur base commune, ce qui est particulier à chacune d'elles, d'autre part, de déterminer l'orientation générale de leur développement de Burckhardt à Wölfflin.

Nous commencerons donc par rechercher les relations réciproques existant entre l'oeuvre de Burckhardt, son cadre historique et géographique et le milieu social auquel appartenait l'auteur.

Burckhardt (1818—1897), fils du pasteur du grand temple protestant de Bâle, se désigne lui-même comme bourgeois, comme appartenant entièrement à la Bourgeoisie. A l'époque où il faisait ses premières études universitaires à Berlin, la bourgeoisie allemande naissante prenait conscience d'elle-même et engageait la lutte pour la domination politique contre la vieille aristocratie foncière à l'esprit féodal. Ses études terminées, Burckhardt retourne dans sa ville natale de Bâle où il demeure en relations étroites avec le développement intellectuel de la bourgeoisie libérale allemande. Mais à Bâle, il reçoit également les impressions directes de ce qui se passe en France dont la bourgeoisie dans sa lutte pour le pouvoir sert d'exemple à la bourgeoisie de l'Europe entière.

Burckhardt ne tarde pas à être frappé du double aspect politique de cette bourgeoisie qui fait appel au prolétariat pour arracher ses privilèges aux seigneurs féodaux; mais qui, par ailleurs n'hésite pas à rechercher l'alliance de ses anciens maîtres pour étouffer toute voix montante du prolétariat.

Après les bouleversements de 1866 et de 1870 en Allemagne, après l'échec de la Commune en France, la bourgeoisie dans ces pays est définitivement vainqueur de la féodalité et la lutte politique se joue désormais entre la nouvelle classe opprimée, le prolétariat, et la nouvelle classe dominante, la bourgeoisie. «Ce terrible capitalisme venant d'en haut et le bouillonnement avide d'en bas sont comme deux locomotives lancées sur les mêmes rails l'une contre l'autre.»¹⁾

Burckhardt constate la chose mais n'en reconnaît pas la nécessité historique. S'il ne peut sympathiser avec la bourgeoisie qui l'entoure,

¹⁾ Lettre à Preen du 27. XII. 1890.

il n'en est pas moins effrayé par ce prolétariat qui menace de saper l'ordre social existant. L'attitude hostile de Burckhardt envers le prolétariat s'exprime non seulement d'une façon directe dans ses lettres et dans de nombreuses remarques de ses **Considérations sur l'histoire du monde**, mais nous la retrouvons encore sous une autre forme dans sa conception de l'histoire: nous voulons parler de son antipathie envers toute «masse» en général et la masse organisée des travailleurs en particulier. Burckhardt, dont la culture était d'une rare étendue, devait nécessairement, du point de vue de son existence bourgeoise, concevoir cette «masse» comme une force hostile, un élément destructif parce que s'opposant à l'ordre social établi. Il semble à Burckhardt que cette force subversive entend détruire tout ce qui possède une valeur à ses yeux, avant tout la liberté de l'individu, sa liberté personnelle. Burckhardt, qui ne reconnaît pas le caractère fortuit et conditionné de cette liberté, ne peut voir, en effet, en ceux qui s'attaquent à l'ordre bourgeois, base de son existence «libre» et «indépendante», que les perturbateurs de l'Ordre tout court.

Néanmoins, Burckhardt sent instinctivement que la bourgeoisie elle-même ne saura à la longue maintenir son ordre contre le prolétariat, et le choc lui apparaît inévitable entre les deux classes. Seule l'intervention d'un «grand homme», d'une «force autoritaire» pourrait détourner le conflit, éviter la catastrophe. Mais, comme nous l'avons vu, Burckhardt doute profondément que son époque puisse encore produire un tel «génie». D'où son scepticisme et la recherche théorique d'une échappatoire individuelle qu'il trouve dans la pure contemplation, dans la négation de tout développement historique. Ainsi s'explique son désir pratique de constituer une élite de bourgeois cultivés qui grâce à leur initiation s'élèveraient au-dessus de la masse, au-dessus des philistins, des petits-bourgeois qu'il ne peut souffrir. Burckhardt se montre fort sarcastique envers ces fils d'épicier qui aspirent à une instruction supérieure dans le seul but, dit-il, d'améliorer leur condition matérielle. (Voir ses remarques sur la réforme de l'instruction publique en Suisse, dans ses lettres à Alisch.) De même est-il amené logiquement à s'opposer au suffrage universel. (Cf. Däuble, die politische Natur J.B.'s als Element seiner Geschichtsschreibung, ¹⁾ p. 143). Burckhardt se révèle ainsi comme le précurseur de l'aristocrate de Nietzsche. ²⁾

Au fur et à mesure que son mode de production, le capitalisme, se généralisait et se développait, la bourgeoisie ne manqua pas dans sa lutte contre l'aristocratie de faire valoir le principe que tous les hommes naissent égaux. Elle réclamait que la société reconnaisse l'indépendance

¹⁾ Dissertation, Heidelberg 1929

²⁾ Burckhardt avait d'ailleurs pleinement conscience du caractère exclusif de son idéal. A la veille de son voyage en Italie (1846), il écrivait ces lignes: «Avant que ne survienne la barbarie générale, je ne vois pas, en effet, d'autre perspective pour le moment, je veux emplir mes yeux d'une exaltation spirituelle aristocratique». Ou encore: «Je me refuse à livrer une famille aux griffes de ces temps infames et à ce qu'un prolétaire vienne enseigner la morale à mes enfants.» (Es soll kein Proletarier meine Kinder mores lehren.)

sociale et spirituelle de l'individu dont la valeur ne pouvait être mesurée que par le succès de son activité individuelle. Cela s'exprima dans une philosophie idéaliste, qui, à partir de la Renaissance, s'oppose à celle inspirée par l'Eglise. Cette philosophie bourgeoise s'efforce à son tour de fonder de nouveaux principes absolus qui permettent, d'une part, à l'individu de trouver la justification de ses actes qu'il ne reçoit plus d'un ordre traditionnel, religieux, etc. ..., d'autre part, de concilier l'existence de l'individu et de l'humanité avec une détermination éternelle. C'est cette même préoccupation générale que nous retrouvons chez Burckhardt, dont les thèses sont naturellement adaptées à la situation historique donnée de son temps. Celle-ci se caractérise en premier lieu par les faits suivants: l'indépendance individuelle (de la tradition, de Dieu, etc.) est proclamée, mais la condition préliminaire, sans laquelle cette affirmation reste totalement théorique, n'est pas réalisée: la production économique ne s'accomplit pas dans une société dont le travail solidaire est guidé par la raison. En d'autres termes, l'individu prétendu libre et indépendant subit aveuglement le mécanisme économique et ne reconnaît donc pas la nécessité des formes, des institutions, etc. Le mécanisme de la production économique apparaît comme une force dominante et inconnue et c'est ainsi que nous la retrouvons chez Burckhardt sous la forme de «force historique». Mais Burckhardt reconnaît, d'autre part, le dualisme qui existe entre l'affirmation de la liberté de l'individu, qui veut savoir pourquoi les institutions de l'Etat, la distribution des biens, etc. sont comme elles le sont, et le fait que dans la réalité de l'ordre social donné, ce désir de savoir ne se trouve pas satisfait. Il cherche à surmonter ce dualisme en donnant à la vie, à l'existence et à l'histoire un sens métaphysique: la conservation de l'esprit de l'humanité, la pure connaissance. Mais cette conciliation est illusoire (et c'est Burckhardt lui-même qui reconnaît l'impossibilité de parvenir à l'achèvement et à la compréhension de ce «sens de l'histoire»), car elle ne répond pas à la question concrète principale: comment peut-on s'affranchir de la réalité inhumaine et terrible, comme la décrit Burckhardt. En s'efforçant de concilier d'une façon métaphysique les contradictions entre les idées originales de la bourgeoisie et l'ordre bourgeois existant, Burckhardt renonce à toutes les théories de l'Etat et de l'histoire, avec lesquelles à l'époque du rationalisme philosophique, c'est-à-dire à l'éclosion du libéralisme, on avait essayé de résoudre ces problèmes. Le fait de rejeter ce rationalisme «reflète l'histoire de la transition de la libre-concurrence à la période des monopoles dans l'ordre bourgeois» et il renferme deux éléments contradictoires: «c'est une protestation contre l'ordre social devenant de plus en plus mauvais et un renoncement à transformer cet ordre social à l'aide du penser théorique appliqué au problème de la société tout entière.»¹⁾ C'est exactement ce que nous trouvons chez Burckhardt.

¹⁾ Horkheimer, *Zum Rationalismustreit in der gegenwärtigen Philosophie*, *Zeitschrift für Sozialforschung*, année III, 1, 1934.

Le sens que Burckhardt donne à l'histoire remplit encore une autre fonction que celle de surmonter théoriquement le dualisme dont nous venons de parler. Cette nouvelle fonction s'explique de même par la position de l'individu dans la société bourgeoise. Car qu'en est-il de sa liberté et de son indépendance prétendues? L'individu qui n'existe que par son activité propre ou plus exactement par le succès de cette activité, sera mis au ban de la société du jour où son succès aura vécu. Burckhardt ne pouvait manquer de constater l'instabilité de toute existence individuelle dans le cadre de la société bourgeoise, notamment au cours de cette fameuse époque des folles spéculations qui succéda en Allemagne au lendemain de la guerre de 1870—71. Burckhardt ne croit ni en Dieu, ni à une vie dans l'au-delà. Et pourtant, il éprouve le besoin de croire que la mort, la fin de l'individu n'est pas une fin absolue, puisque l'individu est pour lui le porteur de la culture. Cette nécessité de la pérennité de l'individu, de son esprit, Burckhardt en trouve la garantie dans l'esprit de l'humanité.

A quel point Burckhardt fut influencé par les conditions historiques de son temps, nous ne saurions mieux le voir que dans sa réaction devant l'incertitude du lendemain, l'instabilité de l'existence qui l'entourait. C'est ainsi que Burckhardt s'enthousiasme pour les risques de la vie, prône la hardiesse dans l'action et tourne en dérision toute existence assurée et tranquille. (Cf. *Considérations sur l'histoire du monde*, pp. 256, 258). C'est porté par ce même élan que Burckhardt, ce «gardien de la culture» applaudit à l'idée de «guerre fraîche et joyeuse» — ce sont les termes de H. Leo qu'il reprend à son compte. Burckhardt parle de guerres «véritables», «honorables»... (Cf. *Considérations...* pp. 162, 163).

C'est de même la simple constatation de l'inégalité existant sous ses yeux entre les hommes qui amena Burckhardt à ériger en principe absolu l'inégalité innée des hommes. Ainsi, ces faits auxquels il est mêlé s'imposent-ils à Burckhardt plus qu'il ne les domine. N'en saisissant ni la relation ni le déterminant, Burckhardt se lance dans la généralisation et l'absolu. Les individus, il les voit libres, indépendants les uns des autres, encore qu'il assiste à leur lutte acharnée pour l'existence et l'hégémonie. Dans cette lutte, le plus fort économiquement évincera le plus faible, à l'intérieur de chaque pays comme à l'échelle du monde. Puis cette inégalité, née de l'inégalité de puissance économique, se différencie, des groupes d'individus dont la communauté d'intérêts prime sur la concurrence à l'intérieur du groupe, se constituent; l'opposition entre les classes aux intérêts généraux opposés s'accroît dans chaque pays comme s'approfondissent l'opposition et l'inégalité entre les pays.

Ainsi, la société bourgeoise de la libre-concurrence qui est celle de Burckhardt, implique nécessairement une double opposition intérieure — une double source d'inégalité — qui se joue entre les différents membres et concurrents de la même classe dominante, et entre cette classe dominante et le prolétariat qu'elle a fait naître et qui la fait vivre. Et ce sont

ces inégalités inhérentes à un mode de production historique déterminé que Burckhardt érige en principe éternel, absolu, et sur lesquelles il fonde sa théorie de l'histoire.

Mais la théorie de Burckhardt reflète encore un autre côté de la structure sociale et économique de son temps. Cette société est, en effet, celle où l'on assiste à l'oppression et l'aliénation toujours plus grande d'un nombre croissant d'individus, mais aussi celle qui permet à l'individu de franchir tous les échelons en partant du plus bas. Son organisation économique est basée sur le principe de l'activité individuelle, et l'époque de Burckhardt nous montre toute une série d'individus qui, dans tous les domaines, soit politique (Bismarck), soit économique (Krupp, Siemens) ou littéraire (Carlyle, Stirner), etc., illustrent ce principe. On comprend ainsi que Burckhardt, conséquent avec lui-même et avec son temps, voie dans l'individu le porteur de la culture, comme il voit dans les «grands hommes» les porteurs du développement historique en général.

Le côté inverse et négatif du rôle de l'individu dans le capitalisme de la libre-concurrence apparaît chez Burckhardt dans le fait **qu'il part de la prémisse de l'égoïsme**, de la brutalité et de la méchanceté innés de l'homme. Il est intéressant de noter, comme le remarque M. Horkheimer, que cette thèse qui reflète une conception grossièrement matérialiste de l'homme, se retrouve chez presque tous les philosophes idéalistes. Horkheimer cite à ce propos une phrase de la Maïstre qui correspond entièrement à la théorie de l'Etat de Burckhardt, à son pessimisme et à sa conception individualiste: «L'homme, en général, s'il est réduit à lui-même, est trop méchant pour être libre». ¹⁾ Point n'est besoin d'insister sur ce que cette conception de Burckhardt transpose à nouveau des réalités historiques nées d'un ordre social et d'un mode de production déterminés, dans une théorie sans qu'il en approfondisse les causes.

Nous ne pouvons nous appesantir ici sur tout ce qui fait que — dans l'organisation actuelle de la société — la liberté de l'individu, telle que l'imaginait Burckhardt, est, d'une part, réservée aux seuls individus ayant des loisirs et les moyens de développer leur individualité, et d'autre part, même chez ces derniers, est incomplète et fragmentaire. Il suffit de comparer ce passage de Schiller dans ses **Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme** avec la conception burckhardtienne de la liberté de l'individu, pour s'apercevoir du déclin que connaît l'idéologie bourgeoise avec le développement même de la société capitaliste. Schiller écrit. «La jouissance fut séparée du travail, le moyen du but, l'effort de la récompense. Éternellement rivé à un seul petit fragment détaché de l'ensemble, l'homme lui-même ne se développe que d'une manière fragmentaire; il n'a éternellement dans l'oreille que le bruit monotone de la roue qu'il tourne; jamais il n'élève l'harmonie de son

¹⁾ Horkheimer, *Beinerkungen zur philosophischen Anthropologie*, Zeitschrift für Sozialforschung, année IV, 1, 1935.

être; et sa nature, au lieu d'exprimer l'humanité, n'est que le simple calque de son occupation, de sa science.» ¹⁾ « Dans l'Etat esthétique, chacun, même l'instrument servile, est un citoyen libre dont les droits correspondent à ceux du plus noble... » ²⁾

Schiller a encore pleinement conscience du caractère **fragmentaire** de la liberté accessible aux gens de son époque et la liberté idéale dont il parle est précisément une liberté **totale** et harmonieuse. Pour Burckhardt, par contre, rien n'est plus naturel que la dissociation de l'homme en être soit actif, soit contemplatif, ou encore simplement connaissant. Ainsi la liberté même dont rêve Burckhardt n'est plus qu'une liberté fragmentaire à l'échelle de son homme dissocié. La phase du développement économique de son temps accentuait et accélérât en effet, par la division croissante du travail, par la lutte toujours plus acharnée pour l'existence, cette dissociation de l'homme harmonieux en un être partiel, incapable d'échapper à la spécialisation.

Examinons encore un autre élément, susceptible d'expliquer certains traits caractéristiques de la théorie de l'histoire de Burckhardt: nous voulons parler du protestantisme et plus particulièrement du calvinisme de Bâle qui depuis des générations est le milieu intellectuel de la famille Burckhardt. Cette longue tradition religieuse nous autorise à établir une relation entre certaines caractéristiques de la conception de l'histoire de Burckhardt et le calvinisme, bien que Burckhardt lui-même se soit affranchi de toute orthodoxie. « Le calvinisme, écrit Troeltsch, ³⁾ est par essence le principe de l'affirmation de l'individuel et du réel, du renoncement aux concepts absolus de causalité et d'unité, du jugement libre et pratique, utilitaire et spontané de toutes choses. » D'une façon générale nous pouvons dire que le protestantisme — comme l'ont démontré les travaux de Max Weber, de Troeltsch, Sombart, Groethuysen, etc. — est l'expression d'une conception du monde essentiellement bourgeoise. La bourgeoisie naissante, en tant que classe sociale, politique, etc. n'est qu'une somme d'individus. Une foi collective, telle que la suppose l'Eglise catholique, n'est plus possible et pas davantage la foi sans condition, la foi aveugle. (Cf. à ce sujet pour la bourgeoisie en général l'ouvrage de M. Groethuysen ⁴⁾, en ce qui concerne les doutes religieux de Burckhardt le livre de Markwart ⁵⁾). L'existence bourgeoise est basée sur l'activité individuelle et les mesures de valeur de cette existence ne concernent que les résultats concrets de cette activité. La notion d'une autorité absolue doit donc nécessairement disparaître. Cette autorité absolue, transcendante, est remplacée chez l'individu bourgeois, partant dans le protestantisme, par la conviction personnelle

¹⁾ Lettre 6

²⁾ Lettre 27

³⁾ E. Troeltsch, *die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt*, Munich 1911, p. 81

⁴⁾ B. Groethuysen, *Origine de l'esprit bourgeois en France*, t. I. *l'Eglise et la Bourgeoisie*, Paris 1927

⁵⁾ O. Markwart, *Jacques Burckhardt, Persönlichkeit und Jugendjahre*, t. I. Bâle 1920

et rationnelle, par des valeurs purement autonomes.¹⁾ Toute théodicée se trouve ainsi éliminée et nous avons vu que Burckhardt, en effet, se déclare adversaire absolu de toute forme de théodicée. La conséquence naturelle de cette autonomie des convictions est la priorité des théories, des opinions et des buts individuels. Aux idées de liberté et de grâce divines sont substituées les idées de la personnalité autonome, de la communauté d'esprit fondée sur l'histoire, — notions que nous retrouvons toutes dans l'oeuvre de Burckhardt. Mais ce même individualisme rationnel se transforme nécessairement, comme l'écrit Troeltsch, en relativisme. Là, où ce relativisme n'est pas accompagné d'un profond optimisme (la conviction du progrès) on ne trouve plus l'ancien pessimisme chrétien, mais un scepticisme réaliste, une métaphysique mélancolique. Ainsi en est-il chez Burckhardt. La rélévation divine de la vérité fait place à l'analyse critique et aux méthodes empiriques.

Le calvinisme s'oppose sur un point essentiel au protestantisme luthérien. Ce dernier favorise et soutient l'absolutisme, tandis que le calvinisme — ce qui suit déjà de sa doctrine de la prédestination — tout en ayant également un caractère conservatif et bien que persuadé d'une *lex naturae*, incline vers la conception d'une aristocratie modérée qui représenterait en même temps l'élite culturelle. Le calvinisme soutient, en outre, par opposition à la doctrine luthérienne, le droit de la résistance en face des tyrans. «S'il est fait sous l'inspiration divine, le meurtre même d'un tyran est permis.» Ne retrouvons — nous pas là les thèses de Burckhardt sur les «grands hommes», sur la nécessité d'une élite, etc.?

Une autre thèse de Burckhardt, où il développe son aversion pour les grandes puissances politiques, sa préférence pour les petits Etats, pour la *polis*, s'oppose de même au catholicisme. Bien que l'on puisse peut-être reconnaître ici également un rapport entre les doctrines du calvinisme et cette thèse de Burckhardt, il nous semble plus important d'insister sur les données locales de la Suisse et en particulier de Bâle qui ont influencé dans une large mesure les opinions de Burckhardt sur tous ces domaines.

Il serait faux, en effet, de vouloir ramener l'oeuvre de Burckhardt toute entière aux seules données générales de la bourgeoisie et du protestantisme de ce temps. La bourgeoisie suisse possède ses particularités propres qui les distinguent des bourgeoisies des autres nations de la même époque, au même titre que la bourgeoisie anglaise se distingue de la bourgeoisie française. Chacune possède sa tradition histori-

¹⁾ Burckhardt exprime clairement cette idée dans sa lettre à Beyschlag du 14. I. 1844, Bâle: «Qu'il me soit permis de dire ce que tant de viri doctissimi pensent et n'osent exprimer : pour nous, le christianisme est entré dans la série des époques historiques purement humaines ; il a élevé le niveau moral des peuples et leur a conféré, finalement, l'indépendance et la force de pouvoir, dès lors, se concilier non plus avec Dieu mais avec eux-mêmes . . . Que Dieu, redevenu personnel et nous croirons à nouveau en sa personnalité.»

que particulière, bien que toutes puissent reposer sur la même infrastructure économique.

Nous ne pouvons nous appesantir ici sur les conditions qui ont déterminé cette histoire de la bourgeoisie suisse. Qu'il nous suffise de rappeler brièvement les faits suivants: la vieille indépendance politique de la Suisse, l'organisation individuelle de chaque canton, l'absence d'absolutisme, l'inexistence d'une grande industrie et partant une différenciation moins marquée entre les classes que dans les autres pays matériellement plus développés. On y peut constater un contraste très net entre l'étroitesse de ses propres limites et la largeur de son horizon intellectuel international.

Toutes ces caractéristiques et plus encore cette dernière opposition valent entièrement pour la cité de Bâle. Car il est un fait que cette vieille ville «située au coeur du continent, au tournant du fleuve le plus central de l'Europe, au passage des Alpes à la plaine, entre trois chaînes de montagnes, en même temps forteresse, route, limite et pont»¹⁾ incorpore d'une manière peut-être unique l'assemblage des courants intellectuels, politiques, religieux les plus divers, tous unis dans la même tradition qui n'est elle-même que le résultat d'une réception perpétuelle des idées les plus variées depuis l'âge romain. Vivant à la limite du domaine linguistique allemand, Burckhardt est lié, comme il l'a exprimé lui-même, par des liens multiples à la culture française, «sa seconde patrie spirituelle». Nombreuses sont les influences d'historiens français que l'on peut relever dans les oeuvres de Burckhardt. Citons entre autres celle de Fustel de Coulanges (pour l'histoire de la culture grecque), de Michelet (pour l'histoire de la Renaissance); celle de Guizot, de Michelet et de Thierry en général, dont Burckhardt admirait la vivacité du style.

Bâle est par excellence une ville réceptive; elle accueille et abrite les idées de toute l'Europe, sans prendre activement part elle-même à la plupart des crises intellectuelles, politiques, religieuses, économiques, etc., qui, entre ses murs, se débattent en congrès, conciles, conférences, etc. Bâle est un lieu élu de contemplation. Il est peut-être permis d'admettre que ce penchant à la contemplation, propre à Burckhardt, ou mieux encore son inclination à puiser constamment dans l'aspect multiple que lui offrent les données de la vie, n'est pas un trait particulier à Burckhardt. Il s'agit plutôt d'une caractéristique générale des auteurs suisses qui peut s'expliquer par le caractère particulier du pays et de l'histoire suisses. Ainsi trouvons-nous par exemple chez Keller — pourtant très différent à bien des égards de Burckhardt et vivant dans une ville totalement différente de Bâle — des jugements sur la nature de son talent qui, jusque dans leurs formes, se rapprochent de ceux de Burckhardt. «Je n'ai encore rien produit, écrit Keller en 1850 à Vieweg, qui n'ait été suscité par quelque détail de ma vie extérieure ou inté-

¹⁾ K. Joel, Jakob Burckhardt als Geschichtsphilosoph, Bâle 1918, p. 21

rieure». ¹⁾ Et Burckhardt, dans une lettre à Kinkel et Beyschlag, écrit en 1842: «Vous devez avoir reconnu depuis longtemps la tendance unilatérale de ma nature à la vision plastique. De ma vie, je n'ai jamais encore pensé en philosophe et n'ai eu, en général, ne serait-ce qu'une seule pensée, qui ne soit suscitée par quelque chose d'extérieur». Ajoutons encore à ce bref aperçu la vieille tradition humaniste de Bâle que ne dément pas la vie de Burckhardt, tout comme l'on retrouve dans son oeuvre les caractéristiques générales de sa ville natale. Ce n'est pas sans raison que l'on a pu le nommer après sa mort le «patron de Bâle». ²⁾ Il serait facile, et ceci fut souvent fait, (le plus brillamment peut-être par Joel ³⁾) de montrer que jusque dans le choix des sujets de ses livres, Burckhardt agit en citoyen suisse. ⁴⁾ Il est pourtant un point encore qui nous permet d'expliquer l'oeuvre de Burckhardt par sa nationalité, et que nous n'avons trouvé ni chez Joel, ni chez les principaux commentateurs de Burckhardt. Par ce point qui nous mènera à la conclusion de notre étude sur Burckhardt, nous revenons à nouveau à la méthode de celui-ci. Nous croyons, en effet, que le dualisme relevé à maintes reprises dans les jugements de Burckhardt comme entre sa théorie et ses recherches empiriques, peut être ramené en dernière analyse au contraste si marqué chez lui entre l'étroitesse de son milieu social de bourgeois suisse et l'étendue de son horizon objectif. Il s'y révèle une connaissance des plus vastes des données objectives, mais aussi une incapacité à en saisir l'essence et la connexion.

Les limites mêmes de l'idéologie de sa classe lui interdisent de mettre en valeur l'extraordinaire connaissance historique qu'il a accumulée.

Depuis Hegel, les deux courants, historique et théorique, qui caractérisaient l'idéologie bourgeoise du XIX^{ème} siècle se sont à nouveau séparés après avoir trouvé, pour peu de temps, il est vrai, leur unité systématique dans la philosophie de Hegel. Cette séparation s'est accentuée toujours plus de sorte que leur synthèse apparaît à la fin du XIX^{ème} siècle comme un problème purement théorique dont la solution est devenue introuvable (Troeltsch). Chacun de ces deux courants a son développement propre. D'une part, le mouvement historique en matière d'art se spécialise de plus en plus, s'épuise en des recherches de détail, et devient toujours plus formaliste; d'autre part, le mouvement théorique s'oriente vers un absolu et une métaphysique toujours plus abstraits, tout en recourant par ailleurs à des éléments platement matérialistes. Parmi les auteurs qui nous occupent ici, Burckhardt représente le côté historique et Fiedler le côté théorique de l'orientation idéologique

¹⁾ cité d'après Baldensperger, Gotfried Keller, p. 391.

²⁾ Joel, op. cit. p. 137

³⁾ Voir Joel, op. cit. pp. 19, 20, 30, 40, 114 et ss.

⁴⁾ Däuble (op. cit.) écrit à ce sujet: «Il est remarquable que l'oeuvre propre de Burckhardt concerne précisément ces époques de culture qui par leur forme politique représentent le genre même de la ville-Etat ou du petit Etat et dont il a peint la vie avec un amour particulier et en soulignant expressément son affinité avec celles-ci». pp. 31, 32.

de leur siècle. Nous pouvons formuler ce qui distingue essentiellement la théorie de Fiedler de celle de Burckhardt dans les quatre points suivants:

- 1) Le rapport entre l'art et l'histoire est entièrement détruit.
- 2) Ses recherches se restreignent en fait au domaine de la peinture.
- 3) Le problème de l'art est transposé dans le domaine de la théorie de la connaissance.
- 4) Son orientation philosophique est sensualiste et formaliste.

Il y a lieu de se demander si le fait que ces deux courants, historique et théorique, s'éloignent toujours plus l'un de l'autre correspond également au développement général qui s'est accompli de Burckhardt à Fiedler. L'analyse de ce développement nous permettra de comprendre toute une série de problèmes se rattachant à l'oeuvre de Fiedler et d'expliquer en même temps la séparation constatée entre les deux courants idéologiques.

Quelle était, au temps de Fiedler, la situation historique particulière? La recherche des traits essentiels de la situation historique générale qui présida au développement artistique et social à l'époque de Fiedler nous permettra de saisir la relation nécessaire entre les théories de cet auteur et la production artistique de son temps.

A cette époque, la bourgeoisie allemande est parvenue à s'emparer du pouvoir politique et connaît un large développement économique. Mais comme toute classe dominante aux débuts de son règne,¹⁾ la bourgeoisie cherche à se justifier devant elle-même et les autres classes. Il lui faut trouver dans le domaine idéologique des représentants qui expriment pour elle à elle-même ses aspirations et aux autres sa supériorité sociale. En Allemagne, à l'époque de Fiedler, ce fut surtout à la peinture, cet art, isolé des autres domaines, proprement bourgeois, qu'incomba cette double fonction. Mais comme toute chose, quelle que soit sa nature, la peinture, au contact de la bourgeoisie, fut imprégnée par le système capitaliste, et ses oeuvres prirent toujours plus figure de marchandises. Des marchandises qui, en vérité, pouvaient à la fois représenter son intérêt pour la culture, et aussi et surtout satisfaire l'intérêt du bourgeois pour les biens mobiliers, sans que celui-ci y paraisse. D'ailleurs, pour lui, il n'est que ces marchandises dont le caractère de marchandise peut être dissimulé qui constituent à ses yeux de « réelles » valeurs culturelles. La fonction de l'art est ainsi déterminée pour la bourgeoisie, mais ce qui ne l'est pas, c'est la façon dont la peinture doit remplir cette fonction. Autrement dit, la bourgeoisie est incapable de définir le caractère de la peinture. Ceci peut s'expliquer par deux raisons: d'une part, il manquait à la classe bourgeoise allemande toute tradition culturelle artistique; d'autre part sa position entre la classe ré-

¹⁾ Cf. Alfred von Martin, *Soziologie der Renaissance*, Stuttgart 1932, pp. 35 et ss., pp. 42 et ss.

cemment vaincue des hobéaux et celle du prolétariat, la faisait osciller constamment en matière d'art entre les tendances réactionnaires et révolutionnaires. « Que l'on envisage notre situation, écrit Goethe, telle qu'elle était et telle qu'elle est; que l'on considère les circonstances individuelles dans lesquelles se formèrent les écrivains allemands, et l'on trouvera facilement l'angle sous lequel on doit les juger. Il n'est nulle part en Allemagne un centre de formation intellectuelle collective où les écrivains puissent se rencontrer et où ils pourraient se développer — suivant la même direction, le même sens, chacun dans son genre. Nés loin les uns des autres, élevés des plus différemment, abandonnés la plupart à eux-mêmes et à l'influence des conditions les plus diverses, fascinés par tel représentant préféré ou tel autre de la littérature étrangère ou de leur pays, amenés nécessairement à toutes sortes de tentatives, voire de bousillages, pour essayer, sans enseignement, leur propres forces, et arriver à force de réflexion à être convaincus de ce que l'on doit faire, puis, instruits par la pratique, de ce qu'on peut faire; toujours déconcertés par un grand public sans goût, qui avale avec le même plaisir le mauvais après le bon, puis encouragés à nouveau par la connaissance de gens cultivés mais disséminés à travers le pays tout entier, rassurés par les contemporains qui poursuivent les mêmes efforts, — les écrivains allemands se voient finalement des hommes que les soucis de leur existence, pour leur famille, contraignent à regarder au-delà deux-mêmes; ils doivent alors entreprendre, souvent avec la plus grande tristesse, des travaux qui leur répugnent, pour pouvoir se donner entièrement à la seule oeuvre à laquelle tend leur esprit développé. Quel écrivain allemand estimé ne se reconnaîtrait pas dans ce tableau...? »¹⁾

D'un côté la bourgeoisie, — et certainement sa plus grande partie — considérait l'art comme un domaine lui offrant la possibilité de fuir la réalité mercantile; de l'autre, elle y voulait retrouver, bien que sous une forme idéalisée, ses aspirations et ses conquêtes, elle voulait s'y voir confirmée. Cette oscillation s'exprime tant dans la production artistique de ce temps où nous trouvons deux orientations principales, l'une idéaliste-classiciste, l'autre naturaliste, que dans l'embarras du public de se décider pour l'une ou pour l'autre. Les artistes qui dépendent maintenant de la bourgeoisie, leur clientèle principale, doivent s'efforcer pourtant de satisfaire aux désirs de cette bourgeoisie, souvent peu cultivée, — sinon ils se condamneraient à devoir mener une vie misérable. Mais comme les désirs de cette clientèle changent souvent ou, plus exactement, comme la bourgeoisie se conforme dans toutes les questions d'art à l'exemple donné par les différents Cours, qui brillaient par la même absence de tradition artistique, les faveurs de la clientèle sont extrêmement variables. Ceux des artistes qui voulaient que l'art soit un domaine pur et autonome, qui rêvaient de faire revivre l'ancienne tradition artistique, ne pouvaient travailler en Allemagne où cette tra-

¹⁾ Goethe, *Litterarischer Sansculottismus* (1795)

dition n'existait pas. D'ailleurs ces artistes, pénétrés de tradition et d'idéalisme, ne trouvaient au début de leur activité aucun accueil de la part de la bourgeoisie qui, en Prusse par exemple, suivait la Cour dans son admiration pour le naturaliste Menzel, pour les purs académiciens tels Piloty, Defregger (surtout en Bavière), Makart, Kaulbach, etc., tout en rejetant, d'autre part, le naturalisme d'un Liebermann. Mais, loin de se plier au goût variable de leur clientèle, les artistes traditionnalistes abandonnèrent l'Allemagne. C'est ainsi que vers la fin du XIX^e siècle, nous ne trouvons plus aucun artiste traditionnaliste de quelque importance dans ce pays. Marées et Feuerbach, Böcklin, Hildebrand et Lenbach passèrent les années les plus décisives de leur développement en Italie, dégoûtés par la clientèle bourgeoise qui les condamnait, indifférents à toutes les questions sociales, politiques, etc. Les lettres de Marées excellent à nous décrire l'état d'esprit de ces artistes et nous en fournissent aussi les raisons. «...un Etat n'est d'ailleurs pas capable de faire quoi que ce soit d'utile pour l'art. La seule chose qu'il pourrait faire serait de pensionner 99 % des artistes vivants, à condition que ceux-ci ne fassent plus rien. Dans l'état actuel des choses, ce n'est que la masse de ceux qui se prétendent artistes ou connaisseurs qui tire profit de l'Etat.» (Lettre à son frère Georg, Rome, le 1. V. 1879). Dans une lettre à Fiedler, datée de Rome, le 21. V. 1880: «Si l'on doit désespérer d'une occasion qui vous viendrait du dehors, alors il n'est certes pas faux... de commencer par y renoncer. Laissons donc l'Etat de côté.» Citons encore ce passage d'une lettre du 15 juillet 1883: «L'art est essentiellement aristocratique. Les plébéiens d'Athènes eux-mêmes n'auraient pas toléré la montée d'un homme comme Phidias.» Ce serait naturellement un non-sens de voir dans la fuite de ces artistes hors d'Allemagne un geste révolutionnaire. Il suffit d'examiner aujourd'hui leurs oeuvres pour se rendre à l'évidence. Nous voyons par contre à la même époque des artistes français, qui, eux aussi, vivent à l'écart du cercle de l'art officiel, mener une lutte acharnée pour trouver une nouvelle expression artistique adéquate aux nouvelles données sociales (tels Courbet par son matérialisme, Manet par son sensualisme, etc.). Les artistes allemands dont nous parlons ne trouvèrent d'autre solution à ces problèmes que de s'enfermer dans un classicisme éclectique. Ils se font une vertu de leur impuissance à réagir sur les nouvelles données du monde autrement que par la fuite, et leur principe de «l'art pour l'art» n'exprime au fond pas autre chose. En agissant ainsi, ils croient retrouver une pureté originale de l'art. En s'identifiant à une époque historique déterminée qu'ils prennent comme norme absolue, ils espèrent réaliser directement les catégories générales de la faculté artistique.¹⁾ Aucun d'eux ne se rend compte du caractère illusoire de sa libération de son temps, aucun ne voit que celle-ci ne représente en vérité qu'une plus complète

¹⁾ Cf. Max Raphael, Proudhon, Marx, Picasso, Trois études sur la sociologie de l'art, Paris 1933, p. 206

soumission, une abdication de son individualité créatrice, malgré toute la sincérité de ses efforts.

L'oeuvre de Fiedler reflète exactement la production artistique de ce groupe d'artistes auquel elle apporte la démonstration théorique de ce qu'ils pensent avoir réalisé dans leurs créations: l'affranchissement total de l'art à l'égard de la société, partant la réhabilitation de l'art pur, éternel, la renaissance des véritables problèmes artistiques généraux et constants. Le fait que Fiedler se cantonne dans la pure théorie, s'explique de même par l'état de la production artistique de ce temps. D'une part, les artistes, auxquels la société refusa son approbation, se tournaient vers la théorie pour y trouver l'affirmation d'eux-mêmes. D'autre part, la production artistique générale de cette époque venait à peine de se relever du point le plus bas que l'art ait peut-être jamais atteint. Et si l'on ne saurait dire que **par conséquent**, une théorie de l'art devait naître, l'histoire nous montre qu'à une époque où la production artistique est riche en véritables forces créatrices, il n'existe pas de théorie. Comme l'attitude de Fiedler est basée, en principe, sur le rationalisme, — les circonstances y aidant, — il devait nécessairement s'efforcer de remédier à cet état de choses au moyen d'une théorie. La théorie de Fiedler correspond donc à un besoin des artistes. Elle se donnait pour tâche, en outre, de surmonter théoriquement quelques uns des problèmes les plus importants que le développement historique général posait tant aux artistes qu'aux philosophes: notamment l'opposition toujours plus nette entre la forme et le contenu, entre les tendances individualistes et collectivistes qui reflètent les oppositions au sein de la bourgeoisie.

Nous avons vu que Burckhardt déjà ne parvenait plus à expliquer l'unité des forces, des formes et du contenu dans l'histoire, ni à trouver une synthèse entre l'individu et la masse. Mais nous avons constaté également que Burckhardt pouvait encore se passer de trouver une réponse à ces problèmes. Autrement dit, l'antagonisme, inhérent au capitalisme, ne se faisait pas encore sentir dans tous les domaines de la vie comme au temps de Fiedler et ne présentait pas non plus ce caractère impérieux. Pour Burckhardt, l'unité de la forme et du contenu dans le domaine de l'art était tout aussi naturelle¹⁾ que l'était pour lui l'unité originelle de tous les arts. Il n'en était déjà plus ainsi au temps de Fiedler. Celui-ci, tout imprégné de la tradition paysanne qui constituait la base de l'économie allemande, assistait au développement rapide et prodigieux de l'industrie, du capitalisme de la libre-concurrence. En même temps se développent et s'accroissent les oppositions et les antagonismes qu'implique le système capitaliste. Fiedler cherche à se soustraire à ce développement dont il reconnaît le caractère anarchique. Il croit pouvoir y parvenir en rejetant le **contenu** du développement pour

¹⁾ Remarquons pourtant que Burckhardt ne démontre jamais ce postulat pour une époque donnée.

ne considérer que les formes. Mais, malgré tout, il ne saurait y échapper entièrement. On le constate dans ce fait que Fiedler suit le développement général qui se fait jour dans tous les domaines idéologiques, de la Raison aux sens (Kant-Mach), en introduisant des éléments sensualistes dans sa théorie. Et ces éléments, qui conditionnent les formes auxquelles seules Fiedler voulait s'attacher, en constituent, en fait, le contenu. Mais comme il entend précisément bannir le contenu historique de sa théorie et que, pour cette raison, il soutient la thèse de la dépendance du contenu vis-à-vis des formes, Fiedler n'arrivera à aucune synthèse. Il ne parvient pas à établir un véritable rapport entre les éléments sensualistes concrets, déterminés historiquement, et ses formes planant au-dessus de tout contenu concret. Ainsi s'explique cette oscillation permanente entre les deux pôles, que nous avons reconnue dans sa théorie.

Il est cependant à remarquer que le groupe d'artistes entourant Fiedler fait exception à la règle du développement général des idéologies se faisant de la Raison aux sens. Tandis que l'art français, plus avancé, et une partie de l'art allemand, réalise en effet cette évolution (David-Monet, Mengs-Liebermann), la plupart des artistes allemands et notamment le groupe Marées, Feuerbach, Hildebrand, etc. restent à mi-chemin entre l'idéalisme transcendant absolu et le sensualisme idéaliste. Même lorsque l'impressionnisme arriva à son apogée en Allemagne, il était bien plus l'expression d'un pur idéalisme que d'un sensualisme se rapprochant du matérialisme.

La théorie de Fiedler présente encore d'un autre point de vue des caractéristiques générales semblables à celles de son époque. Le développement industriel de ce temps était accompagné d'un essor considérable des sciences naturelles, qui, dans le domaine de la philosophie, donna une impulsion remarquable à la psychologie expérimentale. Le problème capital du rapport entre l'âme et le corps n'était pas encore accessible à la science expérimentale, aussi les savants (Helmholtz, Fechner, Weber, etc.) se tournaient-ils tout d'abord vers les problèmes de la psychologie des sens, principalement l'étude de la vue et de l'ouïe. Suivant la spécialisation qui se poursuit dans tous les domaines, la psychologie se détache bientôt de la philosophie, en qualité de science autonome. Bien que sa théorie s'inspire dans une large mesure des résultats nouveaux de la psychologie des sens, Fiedler cependant, dans ses recherches, ne quitte pas le domaine de la théorie générale de la connaissance. Mais s'il parvient ainsi à échapper à la spécialisation en théorie, il ne le peut quant à la pratique; il se propose de rechercher la source de l'activité artistique pour les trois arts plastiques, mais en fait, il se borne au seul examen des bases générales de la peinture. Celle-ci, en effet, à cette époque, domine totalement les autres arts, sans pouvoir toutefois les amener à une nouvelle unité. Bien qu'il se base pour résoudre le problème de la synthèse des arts sur une théorie de la connaissance, Fiedler ne parvient pas à créer une unité systématique pour

tous les arts. On constate d'ailleurs, à l'époque de Fiedler, la même impossibilité de parvenir à une synthèse des arts, dans le domaine de la production artistique concrète, comme nous le montre la synthèse artificielle, éclectique et forcée de l'oeuvre de Wagner,

Les raisons de cette carence chez Fiedler viennent de ce fait qu'au lieu d'analyser et de montrer les véritables causes de la situation historique donnée (l'isolement des artistes de la vie historique générale), il considère cette situation comme normale. Son oeuvre n'est que la transposition de la réalité dans une théorie adéquate. Comme telle, elle énonce tous les problèmes que pose cette réalité, mais sans les résoudre. Pour les surmonter, Fiedler n'a eu d'autre ressource que de faire abstraction de la réalité elle-même.

Nous avons déjà vu que l'oeuvre de Wölfflin est un essai pour réconcilier les deux grands courants idéologiques du XIX^{ème} siècle tels qu'ils apparaissent chez ses prédécesseurs. Du point de vue historique nous pouvons interpréter cette tentative comme le désir de Wölfflin de rassembler en une synthèse les phénomènes contradictoires de ce siècle, tels que sciences naturelles et historisme, tendances historiques et normatives, analyse expérimentale et synthèse philosophique. La façon dont Wölfflin pose le problème de la synthèse qui avait déjà occupé Burckhardt et Fiedler, se distingue cependant de celle de ces deux auteurs, en ce qu'elle est de beaucoup plus abstraite. Chez Burckhardt, nous avons rencontré ce problème dans sa théorie de l'histoire, où il apparaissait comme l'antagonisme entre les forces productives réelles de l'histoire et ses formes potentielles, entre la matière et l'esprit. Chez Fiedler, il s'agissait non pas de concilier les forces et les formes, mais le contenu et les formes dans un domaine idéologique particulier. Le but poursuivi par Wölfflin vise la conciliation de deux courants (théorique et historique) idéologiques, c'est-à-dire de deux aspects particuliers de l'histoire des idées. Cependant, comme nous l'avons vu, ni les forces productives, ni le contenu réel ne correspondaient aux formes existantes pas plus que les deux courants idéologiques ne trouvent leur base commune dans l'histoire ou ne parviennent l'un et l'autre à mettre leur contenu idéologique en concordance avec le contenu concret de l'histoire et celui de chacun de ses domaines particuliers. Il s'ensuit, d'une part, que le domaine idéologique dans son ensemble se développe d'une façon toujours plus autonome, et, d'autre part, que le développement économique ou matériel se libère également dans la plus grande mesure des répercussions des différentes idéologies. Cet état de choses repose d'ailleurs sur un rapport dialectique réciproque, de sorte que l'on pourrait dire aussi bien que plus l'économie développe ses lois inhérentes et plus l'idéologie doit s'en détacher pour suivre, de son côté, un développement relativement autonome. Il est naturel également que plus l'idéologie se développera d'une façon autonome dans son ensemble, et plus les différents domaines de l'idéologie (l'art, la religion, la philosophie, etc.) se développe-

ront eux aussi indépendamment les uns des autres et plus ou moins indépendamment des bases historiques concrètes. Nous avons vu que l'art en particulier (tant la production artistique concrète que la théorie de l'art) s'est toujours plus séparé de l'histoire générale. Le fait que Wölfflin s'efforce de concilier les deux principaux courants idéologiques existants peut s'expliquer par deux raisons différentes.

D'un côté, les diverses disproportions existantes sont devenues de plus en plus sensibles; de l'autre côté, toute orientation idéologique ou tout mouvement scientifique ayant atteint un certain degré de son évolution tend de ses propres forces à atteindre un degré supérieur qui peut être représenté tantôt par la différenciation d'un courant en plusieurs domaines particuliers, tantôt par la synthèse de plusieurs courants en un seul. Dans le cas de la science de l'art, une plus grande différenciation ou spécialisation est absolument impossible, puisque c'est précisément la spécialisation exagérée qui apparaît comme un élément de perturbation. Nous connaissons les diverses données dont Wölfflin disposait pour résoudre le problème de la synthèse: les théories de Burckhardt, Fiedler, et Hildebrand. Il en est encore d'autres, provenant soit d'un domaine scientifique plus récent (psychologie des peuples), soit de la nouvelle production artistique (impressionnisme) et des théories qui l'accompagnent (théorie de la physiologie de la vision artistique, théorie de la psychologie du penser artistique). La psychologie des peuples avait été rendue possible par l'essor du trafic international, par l'éclosion des nouveaux marchés coloniaux, etc. Les théories psychologiques et physiologiques de l'impressionnisme furent la conséquence toute naturelle du développement que connut la psychologie dans les décades antérieures à l'oeuvre de Wölfflin.¹⁾

Nous pourrions résumer en un mot la façon dont Wölfflin procède pour aboutir à la solution de son problème de synthèse en disant qu'il simplifie ou qu'il stylise tous les éléments donnés. Il restreint les recherches historiques générales de Burckhardt à la seule considération de l'histoire des styles. Par ailleurs, Wölfflin abandonne totalement les recherches sur le développement des représentations artistiques qui constituent la partie essentielle de la théorie de Fiedler. Quant aux théories physiologiques et psychologiques, Wölfflin les fonde dans une seule théorie, et de la psychologie des peuples il ne retient, en somme, que le principe de la distinction des peuples en races ou nations différentes. Il arrive ainsi à pouvoir considérer comme donnés *a priori* et les faits historiques et les formes artistiques, de sorte que pour lui le problème de synthèse se pose comme une comparaison quantitative à établir entre les faits et les formes afin de pouvoir les coordonner.

¹⁾ Quant à l'influence subie par Wölfflin des théories psychologiques et physiologiques, cf. le chapitre sur Wölfflin dans l'ouvrage de M. Borissavliévitch: *Les théories de l'architecture*, Paris 1926.

Nous avons montré précédemment que les résultats ainsi acquis par Wölfflin ne sont satisfaisants ni du point de vue de l'histoire de l'art, ni du point de vue théorique. La même question se pose que nous avons déjà soulevée à propos des théories de Burckhardt et de Fiedler, à savoir: l'échec de Wölfflin est-il dû à une incapacité personnelle, ou ne reflète-il pas plutôt l'embarras général de la science bourgeoise de son temps? Il est évident que la première question ne saurait être retenue. Nous avons souligné, en effet, combien précieuses sont les contributions apportées par Wölfflin au problème de l'histoire des styles. Puisque, malgré toute sa clairvoyance et son érudition profonde, Wölfflin n'a pas réussi à résoudre le problème, les raisons de cet échec ne peuvent donc être recherchées que dans l'ordre social même qui détermine le cadre et les méthodes de la science.

Il n'est pas de meilleure preuve de l'insuffisance des méthodes employées jusqu'ici que le fait que dans les rangs de la science officielle d'aujourd'hui des voix se font entendre toujours plus impérieuses qui préconisent une nouvelle orientation dans le sens des méthodes sociologiques telles qu'elles furent ébauchées par les Proudhon, les Taine, les Guyau, etc. et que la science moderne de l'art a trop longtemps ignorées.

BIBLIOGRAPHIE.

I. Ouvrages généraux:

- V. Basch**, L'esthétique allemande contemporaine (La philosophie allemande au XIX siècle), Paris 1912.
- H. Bechtel**, Wirtschaftsstil des deutschen Spätmittelalters. Der Ausdruck der Lebensform in Wirtschaft, Gesellschaftsaufbau und Kunst von 1350 bis um 1500. München-Leipzig 1930.
- Bites-Palevitch**, Essai sur les tendances critiques et scientifiques de l'esthétique allemande contemporaine. Paris 1926.
- A. E. Brinkmann**, Plastik und Raum als Grundformen der künstlerischen Gestaltung. München 1924.
- Coellen**, Form als Symbol, Zeitschrift für Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft, 1927, 3. Kongress.
- H. Cornelius**, Elementargesetze der bildenden Kunst, Leipzig 1911.
- Georg Dehio**, Geschichte der deutschen Kunst; Berlin et Leipzig 1921.
- M. Dvorak**, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte; Studien zur abendländischen Kunstentwicklung. München 1924.
- H. Focillon**, La vie des formes, Paris 1934.
- P. Frankl**, Der Beginn der Gothik und das allgemeine Problem des Stilbeginns. Festschrift für H. Wölfflin, München, 1924.
- Ed. Fueter**, Histoire de l'historiographie moderne. Paris 1914.
- H. Gall**, Die gothische Baukunst in Frankreich und Deutschland. T. I, Leipzig 1925.
- B. Groethuysen**, Origine de l'esprit bourgeois en France. I. L'Eglise et la Bourgeoisie. Paris 1927.
- E. Grosse**, Les débuts de l'art. Paris 1902.
- J. M. Guyau**, Les problèmes de l'esthétique contemporaine. Paris 1921.
L'art au point de vue sociologique. Paris 1923.
- R. Hamann**, Die Frührenaissance in der italienischen Malerei. Jena 1909.
- G. W. F. Hegel**, Vorlesungen über die Aesthetik, Stuttgart 1928.
- R. Hönigswald**, Hobbes und die Staatsphilosophie, München 1924.
- D. Holz**, Strenge Kunstwissenschaft. Zum ersten Band der «Kunstwissenschaftlichen Forschungen». Frankfurter Zeitung, Juni 1933.
- M. Horkheimer**, Zum Rationalismusstreit in der gegenwärtigen Philosophie. Zeitschrift für Sozialforschung, III, 1, 1934.
Bemerkungen zur philosophischen Anthropologie. *ibid.* IV, 1, 1935.
- J. Huizinga**, Herbst des Mittelalters. Studien über Lebens- und Geistesformen des XIV. und XV. Jahrhunderts in Frankreich und in den Niederlanden. Leipzig 1930.
Holländische Kultur des XVII. Jahrhunderts. Ihre sozialen Grundlagen und nationale Eigenart. Jena 1933.
- L. Justi**, Von Corinth bis Klee. Berlin 1931.

- Ch. Lalo**, Notions d'esthétique. Paris 1925.
Sociologie. Paris 1925.
L'expression de la vie dans l'art. Paris 1933.
- H. Lotze**, Geschichte der Aesthetik in Deutschland. Munchen 1838.
- K. Mannheim**, Beiträge zur Theorie der Weltanschauungsinterpretation, Wien 1923.
- A. v. Martin**, Soziologie der Renaissance. Zur Physiognomik und Rhythmik bürgerlicher Kultur. Stuttgart 1932.
- H. A. Needham**, Le développement de l'esthétique sociologique en France et en Angleterre au XIX^{ème} siècle. Paris 1926.
- Marx-Engels**, Ueber historischen Materialismus. Ein Quellenbuch. T. I. Die Herausbildung der materialistischen Welt- und Geschichtsauffassung in den Schriften von 1842—46. T. II. Die materialistische Geschichtsauffassung in den Schriften seit 1846. Berlin 1930.
- E. v. Orth**, Besprechung von Cohn-Wiener «die Entwicklungsgeschichte der Stile in den bildenden Künsten». Zeitschrift für Aesthetik u. allgemeine Kunstwissenschaft. XIV, 1920.
- E. Panofsky**, Das Problem des Stils in der bildenden Kunst. Zeitschrift f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft, X, 1915.
Der Begriff des Kunstwollens, ibid. XIV, 1920.
Ueber das Verhältnis der Kunstgeschichte zur Kunsttheorie. ibid. XVIII, 1925.
Die deutsche Plastik des XI.—XIII. Jahrhunderts. Leipzig.
Idea. Studien der Bibliothek Warburg.
- W. Passarge**, Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart. Philosophische Forschungsberichte. 1, Berlin 1930.
- M. Raphael**, Zur Erkenntnistheorie der konkreten Dialektik. Paris 1934.
Von Monet zu Picasso, Munchen 1913.
Idee und Gestalt, Munchen 1921.
Wie will ein Kunstwerk gesehen sein? (Manuscrit).
Proudhon-Marx-Picasso. Trois études sur la sociologie de l'art. Paris 1933.
- Ch. Rappoport**, La philosophie de l'histoire comme science de l'évolution. Paris 1925.
- A. Riegl**, Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Wien 1923.
Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Oesterreich-Ungarn. Im Zusammenhang mit der Gesamtentwicklung der bildenden Künste bei den Mittelmeervölkern. Wien 1901.
Gesammelte Aufsätze, Augsburg-Wien, 1929.
- G. Rodenwaldt**, Methodologisches. Zeitschrift f. Aesthetik u. allg. Kunstwissenschaft, IV, 1920.
- H. Rose**, Spätbarock. Studien zur Geschichte des Profanbaues in den Jahren 1660—1760. Munchen 1922.
- A. Schmarsow**, Kunstwissenschaft und Kulturphilosophie mit gemeinsamen Grundbegriffen. Zeitschrift f. Aesthetik u. allg. Kunstw. XIII, 1918.
- B. Schweitzer**, Die Begriffe des Plastischen und Malerischen als Grundformen der Anschauung. Zeitschrift f. Aest. u. allg. Kunstw. XIII, 1918.
- H. Sée**, Science et philosophie de l'histoire. Paris 1928.

- Strich**, Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich. München 1922.
- I. Strzygorski**, Die Krisis der Geisteswissenschaften. Wien 1923.
- K. M. Swoboda**, Neue Aufgaben der Kunstgeschichte. Brünn-Prag-Leipzig-Wien, 1935.
- H. Tietze**, Die Methode der Kunstgeschichte. Ein Versuch. Leipzig 1913.
- E. Troeltsch**, Die Bedeutung des Protestantismus für die Entstehung der modernen Welt. München 1911.
- Ueberweg**, Handbuch der Philosophie. Grundriss der Geschichte der Philosophie. Quatrième partie: Die deutsche Philosophie des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart. Berlin 1923.
- E. Utitz**, Ueber Grundbegriffe der Kunstwissenschaft. Kantstudien, t. 34, 1/2, 1929.
- L. Venturi**, Pretesti di critica. Milano 1929.
- Viollet-le-Duc**, Entretiens sur l'architecture. Paris 1863.
- L. Volkmann**, Grundfragen der Kunstbetrachtung. Leipzig 1925.
- W. Waetzoldt**, Deutsche Kunsthistoriker. t I et II, Leipzig 1921 et 24.
- W. Weissbach**, Das Barock als Kunst der Gegenreformation. Berlin 1921.
- E. Wind**, Zur Systematik der künstlerischen Probleme. Zeitschrift f. Aesthetik u. allg. Kunstw. XVIII, 1925.
- W. Worringer**, Abstraktion und Einfühlung. München 1909.
Formprobleme der Gothik. München 1910.
- Th. Ziegler**, Die geistigen und sozialen Strömungen Deutschlands im XIX. und XX. Jahrhundert. Berlin 1916.

II. Ouvrages des auteurs traités et ouvrages sur ces auteurs:

- Jacob Burckhardt**, Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch. 1860.
Geschichte der Renaissance in Italien. 1867.
Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. 1855.
Die Zeit Konstantins des Grossen. 1852.
Erinnerungen aus Rubens. 1898.
Griechische Kulturgeschichte. 3 vol. Berlin-Stuttgart 1898.
Kulturgeschichtliche Vorträge. Leipzig
Weltgeschichtliche Betrachtungen. 1905.
Briefe an einen Architekten. 1870—89. München 1912.
Briefwechsel mit H. v. Geymüller. München 1914.
Briefe und Gedichte an die Brüder Schauenburg. Basel 1923.
Briefe an Bernhard Kugler. 1867—75. Basel 1915.
Briefe an Gottfried (und Johanna) Kinkel, Deutsche Revue année 24, Stuttgart 1899.
Briefe an seinen Freund F. v. Preen. 1864—93. Stuttgart-Berlin 1922.
- Charles Andler**, Nietzsche et Jacob Burckhardt. Leur philosophie de l'histoire. Versailles 1907.

- R. Däuble**, Die politische Natur J. Burckhardt's als Element seiner Geschichtsschreibung. Heidelberg 1929.
- E. Gebhardt**, La Renaissance italienne et la philosophie de l'histoire. La théorie de J. Burckhardt. Revue des deux Mondes, 1885, 15. Novembre.
- H. Gelzer**, J. Burckhardt als Mensch und Lehrer. Zeitschrift f. Kulturgeschichte, 1900, t. 7.
- E. Gothein**, J. Burckhardt. Preussische Jahrbücher, octobre 1897.
- K. Joel**, J. Burckhardt als Geschichtsphilosoph. Basel 1918.
- W. Krüger**, Das Dekadenzproblem bei J. Burckhardt. Köln 1929.
- O. Markwart**, J. Burckhardt. Persönlichkeit und Jugendjahre. Basel 1920.
- C. Neumann**, J. Burckhardt's politisches Vermächtnis. Deutsche Rundschau 1907, t. 133.
- J. Burckhardt. Allgemeine deutsche Biographie. t. 47.
- J. Burckhardt. Ein Essai. Deutsche Rundschau, XCIV 1898.
- J. Burckhardt. Deutschland und die Schweiz. Gotha 1919.
- M. Panke**, Aus J. Burckhardt's Jugendzeit. Basler Jahrbuch 1910.
- H. I. Schöps**, Gestalten an der Zeitenwende. Berlin 1936.
- H. Trog**, J. Burckhardt. Basel 1898.
- H. Wölfflin**, J. Burckhardt. Repert. f. Kunstwissenschaft. t. 20, 1897.
- J. Burckhardt zum hundertsten Geburtstag. Der Kunstwart. 1918, année 31.
- H. Stadelmann**, J. Burckhardt und die Decadence. Berlin 1934.
- Conrad Fiedler**, Schriften über Kunst. 2 vol. Munchen 1913, 1914.
- H. Konnerth**, Die Kunsttheorie Conrad Fiedlers. (Eine Darlegung der Gesetzlichkeit der bildenden Kunst.) Munchen 1909.
- Robert Schmitz**, Rodin und die Fiedler-Hildebrandsche Kunsttheorie. Bern 1929.
- H. Wölfflin**, Besprechung des Konnerth'schen Fiedlerbuches. Repert. f. Kunstwissenschaft. t. 33, 1910.
- Adolf Hildebrand**, Das Problem der Form in der bildenden Kunst. Strasbourg 1918.
- Avenarius**, Adolf Hildebrand. Der Kunstwart. 1918, année 31.
- G. Keyssner**, Adolf v. Hildebrand. Die Kunst. année 1, 1. octobre 1899.
- Isolde Kurz**, Adolf Hildebrand. Zu seinem 60. Geburtstag. Deutsche Rundschau, t. CXXXIII, 1907.
- Der Meister von San Francesco. Tübingen 1931.
- W. Riezler**, Adolf v. Hildebrand und seine Schätzung in der Zeit. Die Kunst. t. XXXI, 1915.
- A. Rosenberg**, A. Hildebrand's Werke in Berlin. Zeitschrift f. bildende Kunst. année 20, 1884—85.
- A. Hildebrand**, Zum Verständnis der Kunst von Hans von Marées. Münchner Neueste Nachrichten, 1909, nr. 17.
- Zu Hans v. Marées Ausstellung in der Sezession. Münchner Neueste Nachrichten, 1908, nr. 608.

G. Keyssner, Hans von Marées. Monatshefte f. Kunstwissenschaft, 5 1909, année 2.

J. Meier-Graefe, Hans von Marées. Sein Leben und seine Werke. München 1910.

K. v. Pidoll, Hans v. Marées. (Aus der Werkstatt eines Künstlers. Erinnerungen an den Maler H. v. Marées aus den Jahren 1880—81 und 1884—85. Augsburg 1930.

Heinrich Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur. 1886.

Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. 1888.

Die klassische Kunst. 1899.

— Traduction française par de Mandack, l'art classique. Paris 1911.

Die Kunst Albrecht Dürers. 1905.

Antrittsrede bei Aufnahme in die Berliner Akademie. «Sitzungsbericht der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften.» 1911.

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst. 1915.

Die Bamberger Apokalypse. 1918.

Das Erklären von Kunstwerken. «Bibliothek der Kunstgeschichte». 1922.

Das Inhaltliche im Bildwerk. Aula-Vortrag. Comptes rendus dans la Neue Zürcher Zeitung, du 13. janvier 1934.

Ueber den Begriff des Malerischen. Der Kunstwart. année 26, 1913 Juillet—Septembre.

Jubiläumsblatt zu Wölfflins 70. Geburtstag de la Neue Zürcher Zeitung, n. 453, mardi le 26. Juin 1934.

Italien und das deutsche Formgefühl. München 1931.

Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Eine Revision. Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur. Tübingen 1933. t. XXII, 2.

M. Borissavliévitch, Les théories de l'architecture. Paris 1926.

Wölfflin als Lehrer. Frankfurter Zeitung n. 279, le 2. Juin 1935.

Jubiläumsblatt zu Wölfflins 70. Geburtstag de la Neue Zürcher Zeitung, le 17. Juin 1934, n. 1088.

O. Grautoff, Heinrich Wölfflin zum 60. Geburtstag. Preussische Jahrbücher, Berlin. Juin 1924.

A. Grisebach, Heinrich Wölfflin. Breslau 1924.

F. Landsberger, Heinrich Wölfflin. Berlin 1924.

M. Malkiel-Jirmonsky, Heinrich Wölfflin, un grand théoricien d'art. Gazette des Beaux-Arts, t. II, 1932.

G. Rodenwaldt, Wölfflins Grundbegriffe und die antike Kunst. Zeitschrift f. Aesthetik und allg. Kunstwissenschaft, t. XI, 1915.

F. Schumacher, Randbemerkungen zu Heinrich Wölfflins Buch «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe». Zeitschrift f. Aesthetik u. allg. Kunstw. t. XIII, 1918.

H. Uhde-Bernays, Wölfflin. Zum 70. Geburtstag. Frankfurter Zeitung, le 19. Juin 1934, n. 305.

TABLE DES MATIÈRES.

Avant-propos	page V
Introduction	1
CHAPITRE I.	
1. Les Concepts fondamentaux de Wölfflin	4
2. Applications des concepts fondamentaux	20
CHAPITRE II. La théorie de l'histoire de Burckhardt	
1. Les «Considérations sur l'histoire du monde».	37
2. La «Culture de la Renaissance»	59
3. Critique de la conception de l'histoire de Burckhardt . . .	65
CHAPITRE III. La conception de l'histoire de l'art de Burckhardt.	
1. «Le Cicerone», «L'architecture de la Renaissance»	79
2. «Réflexions sur Rubens»	100
3. Critique de la conception de l'histoire de l'art de Burckhardt	110
CHAPITRE IV.	
1. La théorie de l'art de Fiedler	122
2. Critique	139
CHAPITRE V.	
1. La théorie de Hildebrand	146
2. Critique	160
CHAPITRE VI. Comparaison entre Wölfflin et ses prédécesseurs .	
CHAPITRE VII. Critique des concepts fondamentaux de l'histoire	
de l'art	
1. Leur portée méthodique et philosophique	185
2. Leur portée empirique	207
CHAPITRE VIII. Etude sociologique	
Bibliographie	233

Vu le 22 Juin 1936
Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

H. DELACROY.

Vu et permis de Paris
Le Recteur de l'Académie de Paris
pour le Recteur l'inspecteur de l'Académie

J. PERRON.

